



# SICULORUM GYMNASIUM

raccolta della facoltà di lettere  
e filosofia dell'università di catania

## **Studi in onore di Nicolò Mineo**

promossi da G. Alfieri, E. Iachello, P. Manganaro, M. D. Spadaro,  
coordinati da S. C. Sgroi e S. C. Trovato

**TOMO II**

Facoltà di Lettere e Filosofia  
Università di Catania  
2005-2008

## Tomo II

M. D'Amore, <i>Donne-comete nell'Inghilterra tra '600 e '700. An Essay in Defence of the Female Sex</i>	pag. 515
F. Danelon, "Come un cane battuto". <i>In margine a Suo marito di Luigi Pirandello</i>	» 537
A. D'Aquino, <i>Pasolini, l'India e i Sud del Mondo</i>	» 549
M. R. De Luca, "Questioni di finale": <i>note in margine a tre opere del teatro musicale novecentesco</i>	» 563
A. P. Desi, <i>Quadri d'epoca: il pensiero di Arnold Gehlen</i>	» 577
A. Di Benedetto, <i>Parere sulla Maria Stuarda di Vittorio Alfieri</i>	» 597
A. Di Grado, <i>La Parola, le parole, le immagini: repliche della Passione e figure dell'attesa</i>	» 603
M. Di Pasquale Barbanti, <i>La dimensione filosofica dell'insegnamento di Origene di Alessandria</i>	» 621
E. Dispenza, <i>La "lingua-fiamma" e il modulo della negazione fraudolenta: Ulisse e Guido da Montefeltro (Inf. XXVI e XXVII)</i>	» 643
G. Dolei, "Tu duca, tu signore e tu maestro": <i>Dante come compagno di resistenza nell'esilio di Peter Weiss</i>	» 655
T. Emmi, <i>Le espressioni idiomatiche. Proposta per una tipologia dei dizionari fraseologici dell'italiano</i>	» 675
S. E. Failla, <i>Su alcuni degli insediamenti musicali avvertibili o celati nella Commedia dantesca</i>	» 721
G. Fiume, <i>Schiavi, rinnegati e santi neri nel Mediterraneo di età moderna</i>	» 735
M. Fiume, <i>Da Muse ispiratrici a scrittrici: le Siciliane</i>	» 767
P. Floriani, <i>Saggio di un commento (interrotto) ai Promessi Sposi</i>	» 787
C. Gallo, <i>Una dantista siciliana di fine Ottocento: Vincenzina Inguagiato</i>	» 807
R. Galvagno, <i>Il sorriso dell'ignoto marinaio e l'ordine della scrittura</i>	» 819
E. Ghidetti, "Forze occulte": <i>scienza, spiritismo e letteratura fantastica al tramonto del secolo XIX</i>	» 839
G. Giarrizzo, <i>Per Ignazio Buttitta</i>	» 861
P. Gibellini, <i>Tommaso Gnoli e Giuseppe Gioachino Belli (con versi inediti in lingua e in dialetto ferrarese)</i>	» 869
F. Gioviale, <i>Spiegelbild, l'immagine riflessa. Sull'Elena egizia di Hofmannsthal per Strauss</i>	» 885



# SICVLORVM GYMNASIVM

N.S. a. LVIII – LXI (2005-2008)

## *Studi in onore di Nicolò Mineo*

promossi da G. Alfieri, E. Iachello, P. Manganaro, M. D. Spadaro,  
coordinati da S. C. Sgroi e S. C. Trovato

## **Tomo II**



FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA  
UNIVERSITÀ DI CATANIA  
2005-2008



MANUELA D'AMORE

DONNE-COMETE NELL'INGHILTERRA TRA '600 E '700  
*AN ESSAY IN DEFENCE OF THE FEMALE SEX*

The defence of our Sex against so many and so great Wits as have so strongly attack'd it, may justly seem a Task too difficult for a Woman to attempt. Not that I can, or ought to yield, that we are by Nature less enabled for such an Enterprize, than Men are [...]: But because through the Usurpation of Men, and the Tyranny of Custom (here in England especially) there are at most but few, who are by education, and acquir'd Wit, or Letters sufficiently quallified for such an Undertaking. For my own part I shall readily own, that as few as there are, there may be and are abundance, who in their daily Conversation approve themselves much more able, and sufficient Assertors of our Cause, than my self; and I am sorry that either Business, their other Diversions, or too great Indulgence of their Ease, hinder them from doing publick Justice to their Sex. The Men by Interest or Inclination are so generally engag'd against us, that it is not to be expected, that any one Man of Wit should arise so generous as to engage in our Quarrel, and be the Champion of our Sex against the Injuries and Oppressions of his own. Those Romantick days are over, and there is not so much as Don Quixot of the Quill left to succour the distressed Damsels.

(Anonymous, *An Essay in Defence of the Female Sex*, 1696)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Anonymous, *An Essay in Defence of the Female Sex. In which are inserted the characters of a Pedant, a Vertuoso, a Poetaster, a Beau, a City-Critick, etc. In a Letter Written to a Lady. Written by a Lady*, London. Printed for A. Roper and E. Wilkinson at the Black Boy, and R. Clavel at the Peacock, in Fleetstreet 1696. Noi ci riferiamo all'edizione contenuta in M. Astell. *A Serious Proposal to the Ladies*. ed. by P. Springborg, Toronto, Broadview Press, 2002, pp. 237-66. Il passo citato è a pp. 238-239 [«La difesa del nostro sesso contro i molti ed eccelsi intelletti che lo hanno veementemente attaccato potrebbe risultare un'impresa troppo ardua per una donna. Non che io possa o debba ammettere che per natura noi siamo meno capaci degli uomini: la loro prepotenza e la tirannia delle convenzioni hanno fatto sì che (specialmente qui in Inghilterra) solo un numero sparuto di donne sia in grado di svolgere questo compito per conoscenza, intelletto o sapere. Per quanto mi



Quadro composito, ricco di voci diverse, quello letterario inglese tra '600 e '700 esprime con vigore la tensione delle donne verso i lumi della conoscenza e la difesa di un *self* difficilmente assimilabile a quello maschile. Cifra comune negli scritti di Lady Mary Wroth<sup>2</sup>, Batshua Makin<sup>3</sup>, Margaret Cavendish<sup>4</sup>, Katherine

---

riguarda, dirò subito che, per quanto poche, ci sono, e possono essercene molte che nelle conversazioni di tutti i giorni si dimostrano assertrici della nostra causa molto più capaci di me, e mi spiace che il lavoro, le altre occupazioni, o l'eccessivo attaccamento agli agi di cui godono, impediscano loro di rendere pubblicamente giustizia al proprio sesso. In genere, per interesse o inclinazione, gli uomini sono schierati contro di noi, ed è improbabile che uno di loro dotato di ingegno si mostri generoso al punto da lasciarsi coinvolgere nella nostra contesa, da diventare difensore del nostro sesso contro le ingiurie e l'oppressione di cui il proprio è capace. Il tempo del romanticismo è finito e non si trovano più Don Chisciotte del pennino in aiuto alle donzelle in difficoltà». Le traduzioni sono mie].

<sup>2</sup> Lady Mary Wroth (1586-1651), figlia di Robert Sidney e nipote del poeta elisabettiano Sir Philip Sidney. Da sempre inserita nei più esclusivi circoli letterari del tempo, giunse alla pratica della scrittura tra il 1618 e il 1621, a conclusione di una tormentata vicenda umana e lunghi soggiorni nel Continente. Le prime pubblicazioni, *The Countess of Montgomery's Urania* e *Pamphilia to Amphilanthus*, vennero censurate e ritirate dal mercato librario perché ritenute irrispettose nei confronti del casato reale degli Stuart. Concluse la sua carriera letteraria con il seguito di *Urania* e *Love's Victory* (1622). Per uno studio dell'opera della scrittrice si vedano M. Wroth, *The Poems of Mary Wroth*, ed. by J. Roberts, London, Louisiana State Press, 1983; M. E. Lamb, *Gender and Authorship in the Sidney's Circle*, Madison, University of Wisconsin Press, 1990; e N. J. Miller, *Changing the Subject: Mary Wroth and the Figurations of Gender in Early Modern England*, Lexington, University of Kentucky Press, 1996.

<sup>3</sup> Batshua Makin (1600-1675), figlia di Henry Reginald, direttore di una scuola a St. Mary Axe di Londra, ricevette una solida istruzione. Nel 1639 accettò da Carlo I l'incarico di educare la principessa Elizabeth e lo mantenne fino al 1644. Da sempre sensibile al problema della difficoltà di accesso all'istruzione per le donne, pubblicò *Musa Virginea Graeco-Latino-Gallica* nel 1616 e il più conosciuto *Essay to Revive the Antient Education of Gentlewomen* nel 1673. Per un profilo dell'autrice si veda J. R. Brink, *Batshua Reginald Makin: Most Learned Matron*, *Huntington Library Quarterly*, 54, 1991, pp. 316-326.

<sup>4</sup> Margaret Cavendish (c. 1623-1673), figlia di Thomas Lucas di Colchester ed Elizabeth Leighton, divenne *maid of honour* della regina Henrietta Maria e la seguì in esilio negli anni della guerra civile. Conobbe William Cavendish durante i viaggi in Europa e si sposò. Iniziò a scrivere con il suo sostegno, scelse i maggiori generi letterari e fu la prima donna a visitare la Royal Academy. Subito interessata a rappresentare la ricerca femminile della propria identità, compose i primi *Poems and Fancies* e *Philosophical Fancies* nel 1653. Le sue opere maggiori, *The Castle*

Philips<sup>5</sup>, Aphra Behn<sup>6</sup> e Mary Astell<sup>7</sup> non solo la determinazione

of *Pleasure* e *The Description of a New World, Called the Blazing World*, furono pubblicate nel 1668. Sull'opera e la scrittrice si vedano R. Kegl, «*The world I have made*»: Margaret Cavendish, Feminism, and The Blazing World, in *Feminist Readings of Early Modern Culture*, ed. by V. Traub, M. L. Kaplan, D. Callaghan, Cambridge, CUP, 1996. pp. 119-141; A. Battigelli, *Margaret Cavendish and the Exiles of Mind*, Lexington, University of Kentucky Press, 1998; S. Bowerbank, S. Mendelson, *Paper Bodies: a Margaret Cavendish Reader*, London, Broadview Press, 1999; e M. B. Rose, *Gender and Heroism in Early Modern English Literature*, Chicago and London, University of Chicago Press, 2002.

<sup>5</sup> Katherine Philips (c. 1631-1664), nata a Londra e figlia di John Fowler e Katherine Oxbridge, frequentò l'esclusiva *boarding school* di Mrs. Salmon a Hackney, dove studiò anche le opere del drammaturgo William Cartwright. Nel 1647 sposò James Philips e si divise tra Londra e Cardigan. Fondò un proprio circolo letterario e iniziò a comporre poesie. Le sue prime raccolte costituirono l'introduzione alle opere di Henry Vaughan e William Cartwright; la sua traduzione de *La mort de Pompée* di Corneille fu messa in scena con successo nel 1663. Pubblicate integralmente per la prima volta nel 1667, le sue liriche esprimono una fiera passione omosessuale per Anne Owen: gli struggenti dialoghi in versi tra Orinda e Lucasia sono oggi raccolti in *The Collected Works of Katherine Philips, the Matchless Orinda*, ed. by T. Patrick, voll. 2, Stum Cross, Stump Cross Books, 1990.

<sup>6</sup> Aphra Behn (c. 1640-1689), figlia di John e Amy Johnson, si trasferì per qualche tempo nel Surinam nel 1663. Si sposò in giovane età, ma rimase subito vedova. Si stabilì in Olanda per conto della Corona e nel 1667 iniziò a frequentare le compagnie teatrali londinesi. Fu autrice di numerose *pièces* e opere in prosa e presto divenne seconda solo a John Dryden. *Oroonoko, or the Royal Slave* (1668) e *The Forced Marriage* (1670) segnarono l'esordio letterario. *The Rover* fu messo in scena nel 1677; *Love Letters Between a Nobleman and His Sister* uscì nel 1684 e *Poems Upon Several Occasions* nel 1684. Impegnata sul piano politico e interessata a rappresentare le incongruenze e fragilità dell'universo maschile, concluse la sua produzione con *The Wandering Beauty*, pubblicata postuma nel 1698. Cfr. M. Duffy, *The Passionate Shepherdess: Aphra Behn 1640-1689*, London, Cape, 1977; A. Goreau, *Recunstructing Aphra*, New York, Dial, 1980; e S. Heller Mendelson, *The Mental World of Stuart Women: Three Studies*, Brighton, Harvester, 1987.

<sup>7</sup> Mary Astell (1666-1731), originaria di Newcastle, nacque in una famiglia di ricchi commercianti. Si trasferì a Londra all'età di venti anni e si avvicinò allo studio della letteratura, filosofia, storia e teologia. Qualche anno più tardi, iniziato uno scambio epistolare con John Norris, caposcuola dei Platonici di Oxford, confessò le prime pulsioni omosessuali. A *Serious Proposal to the Ladies for the Advancement of their True and Greatest Interest* uscì nel 1694; seguirono *Some Reflection Upon Marriage* (1700) e *Letters Concerning the Love of God* (1705). Sul piano intellettuale e culturale strinse rapporti con l'illuminata Lady Mary Wortley Montagu e lottò per la parità tra i sessi. Profondamente contraria all'istituzione del

a superare l'immagine stereotipata di "weaker vessels"<sup>8</sup>, ma anche il desiderio di proporre valide alternative ad un sistema politico-sociale creato dagli uomini.

Sul finire dell'età elisabettiana il modello di donna angelo, "chaste", "silen" e "obedient" tra le mura domestiche, si oppone a quello di demone tentatore capace anche di pericolosi artifici letterari<sup>9</sup>. In un tempo in cui la forma del saggio offre gli spazi necessari ad ogni libera forma di riflessione, *An Essay in Defence of the Female Sex*, apparso anonimo nel 1696, si inserisce in una *querelle* di carattere protofemminista<sup>10</sup>, in cui le protagoniste scelgono di celare la propria identità, affermando, però, con i tratti indelebili della scrittura la capacità raziocinante necessaria alla futura tradizione illuminista.

Per lungo tempo inclusa nella produzione di Mary Astell, e solo di recente attribuita alla penna della *tory* Judith Drake<sup>11</sup>, la *Letter to a*

---

matrimonio, avanzò la proposta di un *religious retirement* per donne nubili. Cfr. J. K. Kinnaird, *Mary Astell and the Conservative Contribution to English Feminism*, *Journal of British Studies*, 19, 1979, pp. 53-99; R. Perry, *The Celebrated Mary Astell: An Early English Feminist*, Chicago, University of Chicago Press, 1986; e P. Springborg, *Mary Astell (1666-1731), Critic of the Marriage Contract/Social Contract Analogue*, in *A Companion to Early Modern Women's Writing*, ed. by A. Pacheco, Oxford, Blackwell, 2002.

<sup>8</sup> Per uno studio degli stereotipi legati all'immagine femminile nell'Inghilterra del '600 si consideri il prezioso contributo di A. Fraser, *The Weaker Vessel. Woman's Lot in Seventeenth-Century England*, London, Phoenix Press, 1984.

<sup>9</sup> A proposito delle molteplici valenze dell'opposizione parola-silenzio nella *querelle* protofemminista di fine '500 e '600, e dell'immagine di donna-strega assetata di conoscenza, si veda F. E. Dolan, *Reading, Writing and Other Crimes*, in *Feminist Readings of Early Modern Culture*, cit. pp. 142-160; A. Pacheco, *Early Women Writers: 1600-1720*, London, Longman, 1998, pp. 6-8; J. Sharpe, *The Debate on Witchcraft*, in *A Companion to English Literature and Culture*, London, Blackwell, 2000, pp. 654-660; e D. Clarke, *The Politics of Early Modern Women's Writing*, Harlow, Longman, 2001, pp. 17-48.

<sup>10</sup> Sull'origine e i tratti dei fenomeni di protofemminismo inglese si consideri J. E. Howard, *Was there a Renaissance Feminism?*, in *A Companion to English Literature and Culture*, cit., pp. 644-653.

<sup>11</sup> Scrittrice ancora oggi poco conosciuta, Judith Drake fu originaria di Cambridge e contemporanea di Mary Astell, l'autrice di *A Serious Proposal to the Ladies*. Figlia di un avvocato, condivise con Batshua Makin, Margaret Cavendish e Katherine Philips l'esperienza di una solida istruzione e sviluppò un particolare interesse per le questioni giuridiche e filosofiche. Legata al medico e saggista *tory* James Drake, fece parte dei circoli letterari del suo tempo e stabilì contatti diretti con i vertici del mondo scientifico, in particolare con Sir Hans Sloane, presidente del Royal College



*Lady [w]ritten by a Lady* è segno della contraddizione tutta femminile tra la ricerca di protezione nella segretezza di un oscuro quotidiano e la tensione verso la luce di cui godere nella vita pubblica. Destinata ad una misteriosa "Dear Madam"<sup>12</sup>, unisce la scorrevolezza dello stile epistolare ad una rigida divisione in paragrafi per agevolare il lettore nel ragionamento da seguire. I personaggi fittizi del "Pedant", del "Vertuoso", dello "Squire", del "Poetaster", del "Beau" e del "City-Critick", poi, contribuiscono allo studio delle condizioni di svantaggio delle donne e alla difesa delle loro qualità: centrale l'individuazione dei punti cardine di un progetto di emancipazione che le renda protagoniste in ambito domestico e sociale.

Il passaggio che segue rappresenta il punto di partenza delle questioni che verranno affrontate nella *letter-essay*:

[*No distinction of Sexes in Souls and Bodies*] – To proceed therefore if we e naturally defective, the Defect must be either in Soul or Body. In the Soul it can't be, if what I have heard some learned Men maintain, be true, that all Souls are equal, and alike, and that consequently there is no such distinction, as Male and Female Souls. [...] Neither can it be in the Body (if I may credit the Report of learned Physicians) for there is no difference in the Organization of those Parts, which have any relation to, or influence over the Minds. [...] I see therefore no natural Impediment in the structure of our Bodies; nor does Experience, or Observation argue any: We use all our Natural Faculties, as well as Men, nay and our Rational too<sup>13</sup>.

---

of Physicians. L'aderenza alle tesi sensiste di John Locke la allontanò dalle posizioni assunte dalla Astell e diede forma ad una più equilibrata lettura della questione femminile. Esperienza unica nel suo percorso di *femme savante*, la scrittura dell'*Essay* pubblicato nel 1696 non è stata finora oggetto di studi sistematici. Per un breve profilo della scrittrice si vedano J. Eales, *Women in Early Modern England 1500-1700*, London, UCL, 1998. pp. 32-33; e R. M. Mills, *That Tyrant Custom: The Politics of Custom in the Poetry and Prose of Augustan Women*, in «Women's Writing» 3. 2000. pp. 391-409. A proposito del *pamphlet*, invece, si consideri H. Smith. *English Feminist Writings and Judith Drake's An Essay in Defence of the Female Sex* (1696), *The Historical Journal*, 44, 2001, pp. 727-747.

<sup>12</sup> Come si evince dai numerosi ed espliciti riferimenti all'Olanda, lo scritto è indirizzato all'allora principessa, futura regina Anna I d'Inghilterra.

<sup>13</sup> Anonymous. *An Essay in Defence of the Female Sex*, cit., p. 243 [*«Parità dell'Uomo e della Donna nel Corpo e nell'Anima* – Per discutere, quindi, sulla possibilità che per natura noi siamo inferiori, è necessario stabilire se l'inferiorità sia da ritrovare nell'anima o nel corpo. Non è nell'anima, se è vero, come ho appreso da più di un uomo di cultura, che tutte le anime sono uguali e che, quindi,

L'affermazione della parità dei sessi nasce dalla consapevolezza di dovere confutare assunti discriminanti per le donne con l'ausilio della ragione e della conoscenza. Il processo di "acceptance and resistance"<sup>14</sup>, seguito dalle prime generazioni di scrittrici, si propone di indebolire le idee di "fairness", "softness" e "smoothness" codificate dal popolare *Ladies Dictionary* di fine '600<sup>15</sup>, ricorrendo all'esempio di Elisabetta I, "body of a weak and feeble woman with the heart and stomach of a king"<sup>16</sup>, e aderendo alla tesi filosofiche del sensista John Locke.

Rinnegata la fissità del sistema neoplatonico, intelletto, esperienza e sapere vengono proposti come strumenti capaci di restituire alle donne la primigenia forza negata e rifondare i termini di un nuovo dialogo con l'universo maschile. Nella prefigurazione di uno schema che implichi un maggiore dinamismo sul piano sociale e nel rapporto tra i due sessi, l'analisi delle innumerevoli limitazioni poste alla liber-

---

non vi è alcuna distinzione tra quella di un uomo e quella di una donna. Né l'inferiorità è nel corpo (se è possibile prestare fede ai resoconti dei grandi scienziati) poiché non vi è alcuna distinzione nella struttura delle parti che sono in relazione o che hanno un qualche controllo sulla mente. Non vedo alcun impedimento naturale nella struttura del nostro corpo e l'esperienza o l'osservazione non riesce ad individuarne altri. Noi sfruttiamo le nostre naturali capacità al pari degli uomini così come anche quelle razionali»].

<sup>14</sup> Il processo di «acceptance and resistance», centrale per comprendere la capacità delle donne del XVI-XVII secolo di reagire ai modelli culturali maschili, viene espresso da A. R. Jones, *The Currency of Eros: Women's Love Lyric in Europe 1540-1620*, Indianapolis, Indiana University Press, 1977, p. 2; e A. Pacheco, *Early Women Writers*, cit. p. 8.

<sup>15</sup> A proposito delle valenze riconosciute alle rassuranti rotondità e bellezze del corpo femminile nel più ampio contesto del ruolo materno e domestico assegnato alle donne del XVII secolo cfr. A. Fraser, *The Weaker Vessel*, cit., p. 4.

<sup>16</sup> Elizabeth I, *Speech to the Troops at Tilbury*, in *Women's Writing of the Early Modern Period, 1588-1688: An Anthology*, ed. by S. Hodgson-Wright, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2002, p. 1 [«Corpo di donna debole e fragile con il cuore e lo stomaco di un re»]. A proposito della propensione di Elizabeth I a proporsi pubblicamente come *heroic persona*, bilanciando abilmente i privilegi del potere maschile con l'essenza della propria natura femminile si leggano H. Hackett, *Virgin Mother, Maiden Queen*, Basingstoke, Macmillan, 1995; C. Levin, «We Princes, I tell you, are set on stages»: *Elizabeth I and dramatic self-representations*, in *Readings in Renaissance Women's Drama: Criticism, History, and Performance 1594-1998*, ed. by S. P. Cerasano, M. Wynne-Davies, London and New York, Routledge, 1998, pp. 113-124; e M. B. Rose, *Gender and Heroism*, cit., p. 55.

tà individuale contribuisce ad un più alto tasso di realismo nel saggio e induce alla riscoperta della compagnia e dell'amicizia femminile:

The Question I shall at present handle is, whether the time an ingenious Gentleman spends in the Company of Women, may justly be said to be misemploy'd, or not? Our Company is generally by our Adversaries represented as unprofitable and irksome to Men of Sense, and by some more of the more vehement Sticklers against us, as Criminal. These Imputations as they are unjust, especially the latter, so they savour strongly of the Malice, Arrogance, and Sottishness of those, that most frequently urge 'em. [...] If Women are not qualified for the conversation of ingenious Men, or, to go yet further, their friendship, it must be because they want some one condition, or more, necessarily requisite to either. The necessary conditions of these are Sense, and good nature, to which must be added, for Friendship, Fidelity and Integrity. [...] Woman was created and was to be a Companion and help meet to man; and consequently those, that deny 'em to be so, must argue a Mistake in Providence, and think themselves wiser than their Creator<sup>17</sup>.

I dubbi sulla bontà della natura delle donne vengono fugati nei passaggi successivi con il richiamo alle leggi immutate del mondo animale e alla tradizione biblica. Dopo gli anni trascorsi da Rachel Speght<sup>18</sup> a difendere Eva e a precisare i confini del ruolo di "com-

---

<sup>17</sup> Anonymous, *An Essay in Defence of the Female Sex*, cit., pp. 240-242 [«La questione che tratterò adesso è se il tempo che un gentiluomo d'ingegno trascorre in compagnia di una donna possa a ragione essere considerato sprecato. In genere i nostri avversari la descrivono inutile e fastidiosa per gli uomini saggi; alcuni tra i nostri più accaniti oppositori addirittura criminale. Queste accuse sono ingiuste, specialmente l'ultima, ed esprimono la malignità, l'arroganza e la stupidità da cui sono animati [...]. In realtà, se le donne non sono preparate a sostenere una conversazione con uomini di ingegno è perché mancano di una o più condizioni essenziali: il buon senso e una buona natura. A queste aggiungeremo anche, per un sentimento di amicizia, la fedeltà e l'integrità morale. [...] La donna è stata creata per essere di compagnia e giusto supporto all'uomo: coloro che negano questo principio riconoscono un errore nella Provvidenza e si considerano più saggi del Creatore»].

<sup>18</sup> Rachel Speght (c. 1597- c. 1630), figlia del sacerdote calvinista James Speght, iniziò a scrivere *A Muzzle for Melastomus* nel 1617 e concluse la propria carriera letteraria con *Mortality's Memorandum* nel 1621. Il matrimonio con William Procter nello stesso anno pose fine alla breve esperienza di saggista. Incerte le notizie sulla seconda parte della vicenda biografica e la data della morte. Cfr. B. K. Lewalsky, *Female Text, Male Reader Response: Contemporary Marginalia in Rachel Speght's*



panion" e "helper" di Adamo<sup>19</sup>, il percorso intellettuale dell'anonima scrittrice trova un punto di forza nelle verità del Creatore<sup>20</sup> e si sofferma sulla necessità di un più libero accesso ai diversi canali dell'istruzione. Gli uomini godono di una posizione di vantaggio in virtù di una più solida formazione culturale e subito si rafforza il legame tra sapere, esperienza e libertà di azione:

I shall not enter into any dispute, whether Men, or Women be generally more ingenious, or learned; that Point must be given up to the advantages Men have over us by their Education, Freedom of Converse, and variety of Business and Company. [...] Neither shall I contest about the preheminance of our Virtues; I know there are too many Vicious, and I hope there are a great many Virtuous of both Sexes<sup>21</sup>.

---

A Mouzell for Melastomus, in *Representing Women in Renaissance England*, ed. by C. J. Summers, T.L. Peabworth, Columbia, University of Missouri Press, 1997, pp. 136-162.

<sup>19</sup> R. Speght, *A Muzzle For Melastomus, the cynical baiter of, and foul mouthed barker against, Evah's Sex*, in *Women's Writing of the Early Modern Period*, cit., pp. 142: «The end for which woman was made, was to be a companion and helper for man; and if she must be an helper, and but an helper, then are those husbands to be blamed, which lay the whole burthen of domestical affairs and maintenance on the shoulders of their wives. For, as yoke-fellows they are to sustain part of each other's cares, griefs, and calamities, but as if two oxen be put in one yoke, the one being bigger than the other, the greater bears more weight, so the husband being the strong vessel is to bear a greater burthen than his wife» [«La donna fu creata perché fosse di compagnia e di sostegno all'uomo. Se così è, ed ella deve essere a lui unicamente di aiuto, allora dovremo criticare tutti quei mariti che riversano il fardello delle faccende domestiche sulle spalle delle loro mogli. Al pari di coloro che condividono un giogo, essi hanno il dovere di partecipare ad ogni preoccupazione, dolore e difficoltà; al pari di una coppia di buoi posti nello stesso giogo, se uno dei due è più grande, e porta un carico maggiore, il marito, in ragione della sua forza, dovrà portarne uno più pesante della moglie»].

<sup>20</sup> A proposito della tendenza della generazione di scrittrici di metà '600 di interpretare il testo sacro come manifesto della parità tra uomo e donna si consideri J. Todd, *The Sign of Angelica. Women, Writing and Fiction 1660-1800*, London, Virago Press, 1989, pp. 14-15.

<sup>21</sup> Anonymous. *An Essay in Defence of the Female Sex*, cit., p. 240 [«Non entrerà nel merito della questione se gli uomini o le donne siano più generalmente intelligenti o colti: questo è dovuto ai vantaggi che gli uomini hanno su di noi per la loro istruzione, libertà di conversazione e varietà di occupazioni e amicizie. Né affermerò la superiorità delle nostre virtù. Io so che sono in troppi ad avere vizi e spero che altrettanti in entrambi i sessi siano dotati di virtù»].

Le prime posizioni di equilibrio indicano un momentaneo superamento dell'assertività dei proclami di Elisabetta I e dei toni alti, duramente polemici, assunti sempre sul finire del XVI secolo da Jane Anger in *Her Protection for Women*<sup>22</sup>. I principî secondo cui "women's bodies are fruitful" e "from woman sprang man's salvation" non trovano spazio nell'*Essay*, ma gli atteggiamenti concilianti non escludono la rappresentazione della durezza della realtà:

[*Women industriously kept in Ignorance*] – Nothing makes one Party slavishly depress another, but their fear that they may at one time or other become Strong or Courageous enough to make themselves equal to, if not superior to their Masters. This is our Case; for Men being sensible as well of the abilities of Mind in our Sex, as of the strength of Body in their own, began to grow Jealous, that we, who in the Infancy of the World were their equals and Partners in Dominion, might in process of Time, by Subtlety and Stratagem, become their Superiors; and therefore began in good time to make use of Force (the Origin of Power) to compell us to Subjection. [...] From that time they have endeavour'd to train us up altogether to Ease and Ignorance. [...] As the world grew more Populous, and Mens Necessities, whetted their Inventions, so increas'd their Jealousie, and sharpen'd their Tyranny over us, till by degrees, it came to that height of Severity, I may say Cruelty, it is now in all the Eastern parts of the World, where the Women, like our Negroes in our Western Plantations, are born slaves, and live Prisoners all their Lives. [...] And even in France, a Country that treats our Sex

<sup>22</sup> Lacunose e frammentarie, le notizie su Jane Anger sono limitate alla pubblicazione di *Protection for Women* nel 1588. Prova unica nella sua produzione, il *pamphlet*, segnato da toni aspri nei confronti dell'universo maschile, è oggi riproposto in *Women's Writing of the Early Modern Period*, cit., pp. 2-6: «Our bodies are fruitful, whereby the world increaseth, and our care wonderful, by which man is preserved. From woman sprang man's salvation. [...] They are comforted by our means: they are nourished by the meats we dress: [w]ithout our care they lie in their beds as dogs in litter, and go like lousy mackerel swimming in the heat of summer. [...] They confess we are necessary, but they would have us likewise evil. [...] Evil I deny: except only in the respect of man, who, hating all good things, is desirous of that which is ill» [«I nostri corpi sono fecondi e il mondo si accresce; la nostra cura perfetta e l'uomo è protetto. Dalla donna deriva la salvezza dell'uomo. I nostri mezzi li confortano: si nutrono delle nostre carni; senza le nostre cure, giacerebbero in un letto come cani nel letame e si aggirerebbero come sudici sgombri nella calura estiva. [...] Sono consapevoli del fatto che siamo loro necessarie, ma ci considerano l'incarnazione del male. Del male non credo proprio, a meno che non si parli di uomini che odiano ciò che è bene e bramano ciò che è male»].

with more Respect than most do, We are by the Salique Law excluded from Sovereign power<sup>23</sup>.

Affrontata con vigore già a partire dal 1641 dall'autrice di *De ingeniis muliebris*, l'olandese Anna Maria von Schurman<sup>24</sup>, la questione di un accesso sistematico delle donne ai canali del sapere si traduce subito nella più concreta possibilità di partecipare alla vita pubblica. La *querelle des femmes* dibattuta nel Continente non tarda a giungere oltremania, e Batshua Makin, da anni affezionata corrispondente della Schurman, concorda nel 1673 sulla necessità di istruire le giovani inglesi per restituire all'universo femminile una dignità ancora sconosciuta e offrire un più alto contributo al sistema politico-sociale già consolidato. Il suo *Essay to Revive the Antient Education of Gentlewomen* parte dalla consapevolezza che "a Learned Woman is

---

<sup>23</sup> Anonymous, *An Essay in Defence of the Female Sex*, cit., p. 247 [«Le Donne tenute ad arte nell'Ignoranza – Non c'è motivo che una parte tiranneggi l'altra, se non per il timore che prima o poi quella possa acquisire la forza o il coraggio necessari a raggiungere la parità, se non la superiorità rispetto al padrone. Questo è il nostro caso: gli uomini, da sempre consapevoli delle qualità della nostra mente come della forza del loro corpo, iniziarono presto ad essere invidiosi del fatto che in origine le donne fossero loro pari e condividessero con loro il potere. Iniziarono, quindi, a temere che con il passare del tempo, con la malafede e l'inganno esse potessero diventare superiori e a tempo debito fecero uso della forza (origine del potere), al fine di ridurci ad uno stato di sottomissione che la Natura non aveva mai previsto. [...] Da quel momento ci hanno abituate all'agio e all'ignoranza. [...] Nel momento in cui crebbe la popolazione del mondo, e crebbero le necessità degli uomini, crebbe anche la loro invidia e la tirannia contro di noi al punto da raggiungere la durezza, potrei dire di crudeltà, che troviamo nelle regioni orientali del mondo, dove le donne, al pari dei nostri negri nelle piantagioni d'occidente, nascono schiave e vivono come prigioniere tutta la vita. [...] E anche in Francia, una nazione che tratta le donne con maggiore rispetto di quanto la gran parte non faccia, noi siamo per la legge salica escluse dal potere regale»].

<sup>24</sup> Anna Maria Von Schurman (1607-1678), linguista, pedagogista e *pamphleteer*. Dotata di una solida istruzione, conosceva le lingue classiche, orientali ed europee moderne. Frequentò l'Università di Utrecht, si laureò in giurisprudenza e iniziò subito ad insegnare Storia e Filosofia. All'attività di studio e di ricerca affiancò anche quella di poetessa e di saggista. Sua l'*Apology of the Female Sex* (1636) in risposta allo scritto su *The Advantages of the Female Sex*. *De ingeniis muliebris* fu seguito da un momento di riflessione religiosa e di sostegno alle idee del gesuita Jean de Labadie. L'ultima opera fu *Eucleria* (1673). Morì nel 1678.



thought to be a Comet, that bodes Mischief, when ever it appears"<sup>25</sup>  
e uno spiccato realismo la porta a dichiarare che:

To ask too much is the way to be denied all. God has made the Man the Head, if you be educated and instructed, as I propose, I am sure you will acknowledge it, and be satisfied that you are helps, that your Husbands do consult and advise with you (which if you be wise they will be glad of) and that your Husbands have the casting Voice, in whose determinations you will acquiesce. This may be the effect of this Education in all Ladies that shall attempt it<sup>26</sup>.

*An Essay in Defence of the Female Sex*, pubblicato ventitrè anni dopo il saggio della Makin, risente positivamente dell'infittirsi di una rete letteraria che, seppure in modi diversi, unisce il Vecchio Continente nel tentativo di scardinare un sistema ancora inaccessibile alle donne. Nel corso del '600, e sulla base dei preziosi saggi di Anna Maria von Schurman, si diffondono in Italia, Francia e Spagna gli scritti di Marie de Gournay<sup>27</sup>, Ana Caro<sup>28</sup>, Camilla Faa Gonzaga<sup>29</sup>,

---

<sup>25</sup> B. Makin, *An Essay to Revive the Antient Education of Gentlewomen*, in *Women's Writing of the Early Modern Period*, cit., p. 287 [«Una donna colta viene vista come una cometa portatrice di male ogni qualvolta appaia»].

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 288 [«Chiedere troppo significa non ottenere nulla. Dio riconosce nell'uomo il capo e, se voi sarete istruite ed educate, come io propongo, sono certa farete lo stesso. Proverete soddisfazione nel dare sostegno, quando sarete interpellate e vi consulterete con i vostri mariti. Di questo sarete saggiamente liete e accetterete che sia lui ad avere l'ultima parola. Sarà questa la conseguenza dell'istruzione per tutte le donne che la coltiveranno»].

<sup>27</sup> Marie de Gournay (1565-1645) è ricordata per avere curato nel 1592 la prima edizione degli scritti di Montaigne. Da sempre appassionata lettrice delle opere dello scrittore, ebbe modo di incontrarlo e di stabilire con lui un solido rapporto di amicizia. Negli anni successivi si dedicò alla composizione di versi, prose in latino e di saggi di carattere protofemminista. Non si sposò mai e visse della propria penna.

<sup>28</sup> Nata nel 1590, Ana Caro diede voce alla propria vena creativa nel corso del *siglo de oro* della letteratura spagnola. Intrecciò rapporti di solida amicizia con Maria de Zayas, scrittrice di origine madrilena da sempre sensibile ai conflitti tra universo maschile e femminile, e si impose come una delle prime donne capaci di vivere della propria penna. Autrice di numerose cronache e *Relaciones*, fu testimone della crisi politica ed economica del suo Paese e compose diverse opere anche per conto della Casa Reale. Morì nel 1650.

<sup>29</sup> Camilla Faa (1599-1662) fu per breve tempo protagonista del ducato di Mantova per avere sposato con false nozze Ferdinando Gonzaga nel 1616. "Nobilis et venustissima puella" di "rara pulchritudine", ebbe un unico erede, Giacinto, nato

Mme de La Fayette<sup>30</sup> e Mme D'Aulnoy<sup>31</sup>. Tutti, al confine tra finzione e realtà, tratteggiano un oscuro e difficile quotidiano, individuano con chiarezza i confini di un universo vissuto solo a metà e avanzano proposte libertarie fondate sulla necessità di opporre il sapere al pregiudizio e all'ignoranza. I toni sono quelli della più aspra polemica o di una conciliante mediazione, ad indicare la difficoltà delle *femmes savantes* d'Europa a trovare modi di espressione e punti di equilibrio comuni. Tra la metà del '600 e l'inizio del '700 le opere della moderata Anne Bradstreet<sup>32</sup> si affermano in Inghilterra accanto a quelle

---

dall'unione con Gonzaga. La sua dolorosa vicenda personale è narrata in una *Autobiografia* densa di particolari, che testimonia anche la difficile condizione delle donne italiane in quegli anni.

<sup>30</sup> Sin dalla nascita Marie-Madeleine Pioche de la Vergne (1634-1693) visse alla corte di Francia. Il padre era stretto collaboratore di Richelieu; la madre, figlia di un medico di corte, era al servizio di Mme de Combalet. All'età di sedici anni Marie-Madeleine entrò a far parte dell'esclusivo *salon* di Mlle de Scudéry; poco più tardi divenne *demoiselle d'honneur* di Anna d'Austria. Nel 1655 sposò M. de La Fayette, riuscendo a preservare le proprie frequentazioni con l'alta società europea. Gli anni tra il 1660 e il 1680 furono quelli dell'intensa relazione con La Rochefoucauld. Conobbe i grandi intellettuali del suo tempo, Racine, Corneille e Boileau, e diede inizio alla sua produzione letteraria. A partire dal 1662 compose *La princesse de Montpensier* e *Zaïde*. Nel 1678 pubblicò *La princesse de Clèves*, suo più grande successo. La morte di La Rochefoucauld la segnò al punto da ritirarsi a vita privata confortata dalla fede.

<sup>31</sup> Marie-Catherine de Barneville (1650-1705), contessa d'Aulnoy, nacque a Parigi da una famiglia di ricchi notabili. Il padre, Le Jumel de Barneville, aveva servito re Luigi XIV; la madre, donna di viva intelligenza, era perfettamente integrata alla corte di Francia. Visse gli anni della giovinezza tra Italia e Spagna. Nel 1681 rimase vedova del marito François de la Mothe, conte d'Aulnoy. Trasferitasi nuovamente in Spagna, sposò in seconde nozze M. Préaux d'Antigny e si fece conoscere per un'intensa attività epistolare, per il suo *Voyage en Espagne* (1691), le *Mémoires des aventures de la cour de France* (1692), le *Mémoires de la cour d'Angleterre* (1695), le *Mémoires secrets de plusieurs grands princes de la cour* (1696) e la seconda edizione di *Kemiski la Georgienne* (1699). I viaggi, narrati sempre con dovizia di particolari, vennero proposti come occasioni di confronto e discussione sulla condizione femminile. Morì nel 1705.

<sup>32</sup> Anne Bradstreet (1612-1672), originaria del Northamptonshire, figlia di Thomas Dudley e Dorothy York, visse la propria fanciullezza negli agi che il suo nobile casato le garantiva. Nel 1621 sposò Simon Bradstreet e visse per qualche tempo a Warwick. I disordini dovuti alla politica di Carlo I spinsero la coppia a trasferirsi per un periodo anche in America. Solo dopo lunghi anni la scelta di stabilirsi definitivamente a Andover. La sua produzione letteraria include *The Tenth Muse*

dai toni più accesi di Aphra Behn, confermando le dolorose contraddizioni di una tradizione letteraria che stenta a superare evidenti difformità e incongruenze.

In un contesto culturale in cui le donne concordano sul modo di leggere la realtà e sulle questioni più urgenti da affrontare, ma dissentono sulle modalità da seguire e sulle possibili soluzioni, l'anonima scrittrice di *An Essay in Defence of the Female Sex* si lascia illuminare dal solido sistema della Ragione e ricerca esempi positivi da seguire. A più di venti anni di distanza dall'uscita dell'*Essay to Revive the Antient Education of Gentlewomen* di Batshua Makin sembra ritornare forte il richiamo alla civiltà di una nazione emancipata come l'Olanda:

[*Experience of Mankind*] – Let us look a little further, and view our Sex in a state of more improvement, amongst our Neighbours, the Dutch. There we shall find them managing not only the Domestick affairs of the Family, but making, and receiving all Payments as well great and small, keeping the Books, balancing the Accounts, and doing all the Business, even the nicest of Merchants, with as much Dexterity and Exactness as their, or our Men can do. And I have often hear'd some of our considerable Merchants blame the conduct of our Country-Men in this point; that they breed our Women so ignorant of Business; whereas were they taught Arithmetick, and other Arts which require not much bodily strength, they might supply the places of abundance of lusty Men now employ'd in sedentary Business; which would be a mighty profit to the Nation by sending those Men to Employments, where hands and Strength are more requir'd, especially at this time when we are in such a want of people<sup>33</sup>.

---

(1650) e *Several Poems* (1678). Per un profilo della scrittrice si veda W. Martin, *An American Triptych: Anne Bradstreet, Emily Dickinson and Adrienne Rich*, Chicago, University of Chicago Press, 1984; e P. Caldwell, *Contextual Material on The Tenth Muse*, *Renaissance Women Online*, <http://www.wwp.brown.edu/sitemap.html>.

<sup>33</sup> Anonymous, *An Essay in Defence of the Female Sex*, cit., pp. 244-245 [*Esperienza del Genere Umano* – Guardiamo un po' più in là e consideriamo come il nostro sesso goda di una condizione più agiata presso i nostri vicini, gli olandesi. Troveremo come in quel Paese le donne svolgano non soltanto occupazioni domestiche, ma facciano e ricevano pagamenti di piccola e più grande entità, custodiscano i libri contabili, curino la stessa contabilità e gli affari, anche i più complessi, dei commercianti con una competenza e precisione pari a quella dei loro o dei nostri uomini. In più di un'occasione io ho sentito alcuni tra i nostri più conosciuti commercianti criticare il comportamento dei loro connazionali su questo punto. Fanno crescere le donne nella più completa ignoranza in materia di affari: se fosse

Il realismo che in Inghilterra segna gli scritti femminili di fine '600 è il giusto punto di partenza di un progetto di integrazione che in molti casi mira a rifondare le basi della comunità civile dall'interno. La rappresentazione delle condizioni di vita e delle limitazioni alla libertà delle donne esprime non solo l'aderenza a un sistema filosofico che riconosce il valore essenziale dell'esperienza, ma anche la determinazione a proporre alternative valide e accettabili. Il piano di istruzione pensato dall'anonima autrice dell'*Essay*, punto cardine della possibile emancipazione femminile, si inserisce nella più ampia *querelle des anciens et des modernes* e si fonda sulla necessità di dimostrare la scarsa utilità degli studi classici. Associati al noioso e arido "Pedant", questi devono lasciare spazio ad una più approfondita conoscenza della lingua nazionale:

In our tender years they are the same, for after Children can Talk, they are promiscuously taught to Read and Write by the same Persons, and at the same time both Boys and Girls. When these are acquir'd, which is about the age of Six or Seven Years, they begin to be separated, the Boys are sent to the Grammar School, and the Girls to Boarding Schools, or other places, to learn Needle Work, Dancing, Singing, Music, Drawing, Painting, and other Accomplishments, according to the Humour and Ability of the Parents, or Inclination of the Children. Of these, Reading and Writing are the main Instruments of Conversation; though Musick and Painting may be allow'd to contribute something towards it, as they give us an insight into two Aarts, that makes up a great Part of the Pleasures and Diversions of Mankind. Here then lies the Main Defect, that we are taught only our Mother Tongue, or perhaps French, whereas the other Sex by means of a more extensive Education to the knowledge of the Roman and Greek Languages, have a vaster Field for their Imaginations to rove in, and their Capacities thereby enlarg'd. [...] You know very well, Madam, that for Conversation it is not a requisite we should be Philologers, Rhetoricians, Philosophers, Historians, or Poets; but only that we should think pertinently and express our thoughts properly, on such matters as the proper Subject for a mixt Conversation. [...] Now I can't see the necessity of any other Tongue beside our own to enable us to talk plausibly, or judiciously upon any of these Topicks: Nay, I am very confident that 'tis possible for an ingenious Person to make very considerable progress in most parts of Learning, by the help of English only<sup>34</sup>.

---

insegnata loro l'aritmetica e le altre arti che non richiedono forza fisica, potrebbero coprire i posti di tutti gli uomini forti e vigorosi che oggi svolgono attività sedentarie. Fare in modo che questi uomini usino le mani e la propria forza andrebbe a vantaggio dello Stato in un'epoca di necessità come questa»].

<sup>34</sup> Ivi, pp. 255-256 [«Negli anni della fanciullezza sono uguali. Dopo che i

L'elogio della lingua inglese viene presto esteso alla letteratura. Secondo l'anonima scrittrice, è possibile leggere e studiare i cardini della cultura latina – Ovidio, Tibullo, Giovenale, Orazio e Virgilio – nelle eccellenti versioni pubblicate dai contemporanei Cowley, Dryden e Congreve:

I can see and admire the Wit and Fancy of Ovid in the Translation of his Epistles and Elegies, the softness and Passion of Tibullus, the Impetuosity and Fire of Juvenal, the Gayety, Spirit and Judgement of Horace; who, though he may appear very different from himself through diversity and inequality of the Hands concern'd in making him speak English, yet may easily be guess'd at from the several excellent Pieces render'd by the Earl of Roscommon, Mr. Cowley, Mr. Dryden, Mr. Congreve, Mr. Brown and other ingenious Gentlemen, who have oblig'd the Nation with their excellent Versions of some parts of him. Nor is it possible to be insensible of the sweetness and Majesty of Virgil, after having read those little but Divine Samples already made Publick in English by Mr. Dryden<sup>35</sup>.

bambini iniziano a parlare, imparano tutti insieme, maschi e femmine, a leggere e a scrivere con la stessa persona. Una volta acquisite queste abilità, in genere verso i sei o sette anni, vengono separati: i maschi frequentano la Grammar School; le femmine la Boarding School o altri istituti dove impareranno a cucire, danzare, cantare, suonare, disegnare, dipingere e a svolgere attività che siano in accordo con i desideri e le abilità dei genitori o con le loro inclinazioni. Tra queste, leggere e scrivere sono i principali strumenti della conversazione. La musica e la pittura vi contribuiscono in qualche misura perché avvicinano a due forme d'arte che rappresentano gran parte dei piaceri e delle distrazioni del genere umano. È in questo contesto, però, che ritroviamo la più grande mancanza: a noi viene insegnata solo la lingua madre, forse anche il francese, che è di moda e conosciuto da uomini e donne di stile; l'altro sesso studia il latino e il greco, acquisisce una più alta immaginazione e potenzia le proprie capacità. [...] Sapete molto bene, Signora, che per sostenere una conversazione non è necessario essere filologi, retori, filosofi, storici o poeti, quanto essere in grado di esprimere i propri pensieri sugli argomenti propri di una conversazione tra uomini e donne in modo corretto. [...] Io non vedo alcuna necessità di apprendere un'altra lingua che non sia la nostra e che ci permetta di parlare in modo più corretto o razionale. Sono certa, infatti, che sia possibile per una persona d'ingegno migliorare il proprio percorso di studio con il solo ausilio dell'inglese»].

<sup>35</sup> *Ivi*, pp. 257-258 [«Posso comprendere ed apprezzare l'ingegno e l'immaginazione di Ovidio attraverso la traduzione delle epistole e delle elegie; posso comprendere ed apprezzare anche la dolcezza e la passione di Tibullo, il furore e il fuoco di Giovenale, la gaiezza, lo spirito e il giudizio di Orazio. Nonostante quest'ultimo possa apparire altro da ciò che è per le molte e diverse mani che lo

Il valore educativo del messaggio non verrebbe sminuito dalla pratica traduttoria; la qualità degli scambi tra uomo e donna dipenderebbe, poi, soprattutto dalla conoscenza delle opere di Spenser, Shakespeare, Milton, Fletcher, Otway, Etheredge e Wycherley:

Where is Love, Honour and Bravery more lively presented than in our tragedies, who has given us Nobler, or juster Pictures of Nature than Mr. Shakespear? Where is there a tenderer Passion, than in the *Maids Tragedy*? Whose Grief is more awful and commanding than Mr. Otways? Whose Descriptions more Beautifull, or Thoughts more Gallant than Mr. Drydens? [...] Nor is our Comedy at all inferior to our Tragedy; for not to mention those already nam'd for the other part of the Stage, who are all excellent in this too, Sir George Etheredge and Sir Charles Sedley for neat Raillery and Gallantry are without Rivals, Mr. Wicherly for strong Wit, pointed Satyr, sound and useful Observations is beyond Imitation; Mr. Congreve for sprightly, gentle, easie Wit falls short of no Man. These are the Masters of the Stage. [...] I honour the Names, admire the Writings of Denham, Suckling, and D'avenant. I am ravish'd with the Fancy of Cowley, and the Gallantry of Waller. I reverence the *Fairie Queen*, am rais'd and elevated with *Paradise Lost*<sup>36</sup>.

Sulla scorta di queste riflessioni, la composizione di *An Essay in Defence of the Female Sex* diventa segno tangibile della ricchezza

---

fanno parlare in inglese, lo si può riconoscere anche grazie ai molti ed eccellenti pezzi resi dal conte di Roscommon, da Mr. Cowley, Mr. Dryden, Mr. Congreve, Mr. Brown e altri uomini d'ingegno che hanno fatto dono al Paese di ottime versioni di alcuni suoi brani. Né si può rimanere insensibili alla dolcezza e alla grandezza di Virgilio dopo avere letto i brevi ma perfetti saggi diffusi in inglese da Mr. Dryden»].

<sup>36</sup> *Ivi*, pp. 260-261 [«Dove l'amore, l'onore e il coraggio sono stati rappresentati in modo più vivace che nelle nostre tragedie? Chi ha reso un'immagine più nobile e giusta della natura di Mr. Shakespeare? Dove si trova una passione più dolce che in *The Maid's Tragedy*? Chi esprime un dolore più grande e potente di quello di Mr. Otway? A chi appartengono descrizioni più belle o pensieri più cortesi di Mr. Dryden? [...] La tradizione della nostra commedia non è per nulla inferiore a quella della tragedia. Per non citare, infatti, coloro che sono stati già nominati nell'altro genere teatrale, e che anche in questo eccellono, Sir George Etheredge e Sir Charles Sedley non hanno eguali per burle e galanterie; Mr. Wycherley per il grande acume, la satira pungente, le giuste e utili osservazioni; Mr. Congreve per il vivace, gentile e chiaro ingegno. Sono costoro i maestri della scena. [...] Io rendo onore ai nomi e apprezzo gli scritti di Denham, Suckling e D'Avenant; sono rapito dall'immaginario di Cowley e le galanterie di Waller; adoro la *Fairie Queen* e mi elevo, mi nobilito, grazie al *Paradise Lost*»].

dell'universo culturale verso cui le donne del '600 sono protese. In un'epoca in cui l'approccio femminile alla lettura si limita ai testi religiosi o alle riduzioni di opere letterarie per "Ladies and Gentlewomen, or any other Unskillful Persons", e viene negato l'accesso ai prestigiosi *colleges* di Oxford e Cambridge<sup>37</sup>, i passaggi successivi si infittiscono di esempi tratti anche dalle culture straniere, soprattutto dalla Francia di Montaigne, La Rochefoucauld e Saint Denis. Ogni punto, però, viene coerentemente ricondotto all'idea secondo cui

Women want not the means of being Wise and Prudent without more Tongues than one; nay, and Learned too, if they have the Ambition to be so<sup>38</sup>.

La ricerca di fonti autorevoli su cui fondare la crescita intellettuale delle donne, e quindi la completa parità con gli uomini, prosegue nella speranza di una loro più incisiva presenza nell'universo della scrittura. L'attivismo, auspicato in un primo tempo solo a livello socio-politico, implica anche maggiore coraggio e una più profonda consapevolezza dei propri mezzi. Per quanto negli anni della Restaurazione tendano a moltiplicarsi gli scritti al femminile, l'intento rimane quello di costruire un modello alternativo a quello di donna ciarliera e incapace di fare uso della penna. Punti di riferimento indiscussi, le eroine del tempo, Mrs. Philips e Mrs. Behn:

No Man certainly but wishes he had the Reputation in, and were Respected and Esteem'd by the World as he sees some Men are for the Fruits of their Pens; but they are loth to be at the pains of an Attempt, or doubt their sufficiency to perform; or what I believe is

---

<sup>37</sup> Numerose le letture indirizzate alle donne tra la fine del XVI e il XVII secolo, ma omogenee sul piano delle tematiche affrontate: *The Schoolhouse of Women* (1541), *The Homily State of Matrimony* (1563), *A Christal Glass for Christian Women* (1591), *The Arraignment of Lewd, Idle, Froward, and Unconstant Women* (1615), *The English Housewife* (1615), *The Mother's Blessing* (1616), *A Bride-Bush: or, a Direction for Married Persons* (1619), *Of Domestical Duties* (1622), *The Mother's Legacie* (1624) e *The Ladies Calling* (1673). Per l'analisi di un genere letterario incentrato sulla natura delle donne e sul loro ruolo religioso e sociale si veda J. Eales, *Women in Early Modern England*, cit., pp. 26-46.

<sup>38</sup> Anonymous, *An Essay in Defence of the Female Sex*, cit., p. 263 [«Le donne non mancano di altri strumenti per diventare sagge e prudenti, se non quello della propria lingua. E anche colte, se hanno l'ambizione di diventarlo»].



most general, never to enquire so far into themselves, and their own abilities, as to bring such a thought into their Heads. This last, I fancy is the true Reason, why our Sex, who are commonly charged with talking too much, are guilty of writing so little. I wish they would shake of this lazy Despondence, and let the noble examples of the deservedly celebrated Mrs. Philips, and the incomparable Mrs Behn rouse their Courages, and shew Mankind the great injustice of their Contempt<sup>39</sup>.

Simboli di forza e libertà intellettuale nel variegato quadro della letteratura al femminile del XVII secolo, Katherine Philips e Aphra Behn accompagnano idealmente l'autrice dell'*Essay* in un viaggio che la porterà a oltrepassare i confini del presente. Il progetto di un'emancipazione femminile che si realizzi tenendo conto delle leggi del tradizionale sistema politico-sociale è destinato a scontrarsi con il timore di un possibile insuccesso e ad assumere le forme di un modello passato da cui gli uomini sono stati esclusi. L'esaltazione del presente di un Paese illuminato come l'Olanda si affianca presto al ricorso all'antica società delle Amazzoni. Centrale nelle ultime pagine scritte dall'anonima «Lady», questo esprime il bisogno di libertà delle donne, l'affinità intellettuale e spirituale che le unisce, ma anche la ferma convinzione che gli uomini sono da sempre artefici di sistemi fondati sulla tirannia:

The Sacred History takes no notice of any such Authority they had before the Flood, and their Own confesses that whole Nations have rejected it since, and not suffer'd a Man to live amongst them, which cou'd be for no other Reason, than their Tyranny. [...] As liberty presented itself [Women] withdrew and retired to the *Amazons*<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> *Ivi*. pp. 264-265 [«Gli uomini che desidererebbero dal mondo il rispetto o la stima di chi vive della penna con riluttanza accettano la sofferenza dei primi tentativi o i dubbi sui propri mezzi. Secondo il mio parere il problema in generale è che essi non pretendono abbastanza da sé stessi e dalle loro abilità e non lasciano che questo pensiero sfiori loro la mente. Sono convinto sia quest'ultima la vera ragione per cui il nostro sesso, che si dice fin troppo ciarliero, viene criticato perché scrive poco. Io desidererei che le donne si scrollassero di dosso questa pigra viltà e che i nobili esempi della giustamente celebrata Mrs. Philips e dell'incomparabile Mrs. Behn facessero crescere il loro coraggio e dessero prova al genere umano dell'ingiustizia del loro disprezzo»].

<sup>40</sup> Anonymous, *An Essay in Defence of the Female Sex*, cit., p. 249 [«La Storia Sacra non tiene conto dell'autorità di cui godevano prima del diluvio e la loro

L'equilibrio dimostrato con la scelta di utilizzare il filtro di epoche lontane è peculiare di un preciso filone della letteratura al femminile del XVII secolo. Dopo la riscoperta nel 1613 del libro della Genesi e dei Vangeli da parte di Aemilia Lanyer, autrice di *Salve Deus Rex Judaeorum*<sup>41</sup>, le interpretazioni del messaggio biblico in chiave profemminista di Elizabeth Cary in *The Tragedy of Mariam*<sup>42</sup>, *Her Protection for Women* di Jane Anger e *A Muzzle for Melastomus* di Rachel Speght, le riflessioni sui termini del dialogo tra uomo e donna vengono proposte anche secondo gli antichi modi della letteratura medievale o i più recenti stilemi elisabettiani. Il canzoniere di

---

ammette che da quel momento intere nazioni l'hanno rifiutata e hanno scelto di non sopportare la presenza degli uomini con l'unica ragione della loro tirannia. [...] Non appena si è presentata l'occasione della libertà le donne si sono ritirate e unite alle *Amazzoni*»].

<sup>41</sup> Aemilia Lanyer (1569-1645), figlia di Giovanni Battista Bassano, musicista di corte di origini ebraico-veneziane, e Margaret Johnson, visse la propria giovinezza in un *milieu* culturale ricco di stimoli. Ricevette una solida istruzione e frequentò gli ambienti di corte. Nel 1592 sposò Alphonso Lanyer, anch'egli musicista. Nel 1613 la pubblicazione e il successo di *Salve Deus Rex Judaeorum* contribuirono a migliorare la precaria condizione economica di cui soffriva la famiglia. Prova unica nella sua breve vita di scrittrice, lo "small volume" esprime la necessità di ricorrere all'esempio di Cristo, "born of a woman, nourished of a woman, obedient to a woman", come colui che "healed women, pardoned women, comforted women". Il testo nella sua interezza è proposto in *Women's Writing of the Early Modern Period*, cit., pp. 20-77. Si veda anche *The Plays of Elizabeth Cary and the Poems of Aemilia Lanyer*, ed. by D. Purkiss, London, Pickering and Chatto, 1994.

<sup>42</sup> Elizabeth Cary (1585-1639), figlia di Laurence Tanfield, avvocato, e Elizabeth Symondes, godette dalla fanciullezza di una solida istruzione e si appassionò subito allo studio delle lingue straniere. Apprezzata per il suo talento dai poeti Michael Drayton e John Davies, sposò Sir Henry Cary nel 1602. L'unione non fu felice e la separazione peggiorò di molto la condizione della donna. Solo la scrittura riuscì ad assicurarle una certa popolarità e le permise di guadagnarsi la stima della regina Henrietta Maria. Dopo la traduzione di *The Mirror of the World* di Abraham Ortelius, compose due tragedie, di cui solo *The Tragedy of Mariam* (1613) oggi rimane traccia. La traduzione di *The Reply of the Most Illustrious Cardinal of Perron* fu pubblicata nel 1630 e pose fine all'esperienza letteraria. Il testo della *pièce*, che, sullo sfondo del regno di Erode, affronta tematiche come quelle dell'iniqua istituzione del matrimonio e del divorzio, ma anche dei rapporti tra uomo e donna, è riportato in *Women's Writing of the Early Modern Period*, cit., pp. 78-142. Per un'interpretazione dell'opera si veda, invece, *The Tragedy of Mariam with the Lady of Falkland: Her Life*, ed. by W. Barry, M. W. Ferguson, London, University of California Press, 1994.

sapore sidneyano *Pamphilia to Amphilanthus*, pubblicato da Lady Mary Wroth nel 1621, e le raffinate allegorie create da Diana Primrose in *A Chain of Pearl* nel 1630<sup>43</sup> dimostrano come, seppure oggetto di reinterpretazioni e manipolazioni, il passato venga vissuto come punto di riferimento importante per rifondare un presente statico e ostile ai cambiamenti.

Opposto allo stato di "soggezione" e "schiavitù" imposto dagli uomini alle donne, il cammino verso la conquista della piena libertà assume, quindi, un'indiscussa centralità anche in *A Defence of the Female Sex*. Sul piano del ricorso a luoghi che non sono, ma soprattutto della necessaria creazione di forti sodalizi tra donne, lo scritto dell'anonima "Lady" contribuisce alla *querelle* protofemminista del tempo ricollegandosi idealmente alla *pièce* composta da Margaret Cavendish nel 1668. In *The Convent of Pleasure*, infatti, i valori dell'amicizia e la fortunata condizione di "spinsterhood" vengono contrapposti al gioco del matrimonio:

*Lady Happy*: Men are the only troubles of women; for they only cross and oppose their sweet delights and peaceful life, they cause their pains, but nor their pleasures. Men make the Female sex their slaves. I will not be so enslaved, but I will live retired from their company. I will take so many Noble Persons of my own sex: with these I mean to live<sup>44</sup>.

All'alba del nuovo secolo i continui viaggi nel tempo e le contraddittorie costruzioni intellettuali del '600 lasciano spazio a più siste-

---

<sup>43</sup> Lacunose e frammentarie sono le notizie su Diana Primrose, associata alla sua unica prova letteraria, *A Chain of Pearl*, pubblicata nel 1630. Durante il corso del XIX secolo si asserì che sotto il nome di questa scrittrice si celasse quasi con certezza la più conosciuta Anne Clifford. Abbandonata nel XX secolo, questa tesi è oggi ripresa con convinzione da numerosi studiosi. Per il testo e le questioni che attengono all'identità dell'autrice si veda *Kissing the Rod: An Anthology of Seventeenth-Century Women's Verse*, ed. by G. Greer, J. Medoff, M. Sansone, S. Hastings, London, Virago, 1988, pp. 100-150.

<sup>44</sup> M. Cavendish. *The Convent of Pleasure*. in *Women's Writing of the Early Modern Period*. cit. p. 260 [«Dama Felice: Gli unici problemi delle donne sono gli uomini. Si oppongono alle loro dolci delizie e a una vita serena, sono causa dei loro dolori, ma non dei loro piaceri. Gli uomini riducono le donne in schiavitù. Io non permetterò che questo capiti a me e mi terrò lontana da loro. Mi cironderò di molte nobili persone del mio stesso sesso: è in loro compagnia che desidero vivere»].

matiche *Reflections upon Marriage* (1700) da parte di Mary Astell. Centrale la prefigurazione di un "religious retirement" per sole donne e la necessità di affermare il diritto di scelta lontano dagli uomini. Riemerso dalle pagine di *An Essay in Defence of the Female Sex*, e reimpostato sulla base dei tortuosi percorsi di vita dell'autrice, questo modello di società per nuove Amazzoni viene indicato come il luogo adatto in cui attendere il momento in cui

[Every Woman] will discern a time when her Sex shall be no bar to the best Employments, the Highest Honour, [...] and her Soul shall shine as bright as the greatest Hero<sup>45</sup>.

Il motivo della luce, ripreso con successo anche sulla scorta della rappresentazione delle "donne-comete" della Makin, rappresenta il tratto distintivo di una più consapevole rinascita femminile nel secolo dei *philosophes* illuministi. I dibattiti aperti con toni diversi in Inghilterra da Mary Wroth, Margaret Cavendish, Katherine Philips, Anne Bradstreet, Aphra Behn e Mary Astell sono destinati a trovare un seguito nei movimenti libertari della Rivoluzione francese: punto focale, ancora una volta, la necessità di difendere le qualità biologiche, intellettuali e spirituali delle donne per dimostrare la parità dei sessi.

Premonitori dell'evoluzione della saggistica inglese del '700, i passaggi conclusivi di *An Essay in Defence of the Female Sex* confermano come la coscienza della durezza della realtà contribuisca positivamente alla difesa della causa di emancipazione femminile. Se per molti versi appare ancora dolorosa la scelta di una completa apertura al mondo, la tensione verso i lumi della Ragione e della conoscenza coincide già con la difficile conquista del Vero e con la ferma determinazione a custodirlo:

They tax us with a long List of Faults and Imperfections, and seem to have taken a Catalogue of their own Follies and Vices, not

---

<sup>45</sup> M. Astell, *Some Reflections Upon Marriage, Occasion'd by the Duke and the Duchess of Mazarine's Case*, London, Printed for R. Wilkin, at the King's Head in St. Paul's Church Yard 1700. Noi ci riferiamo al più recente Id., *Some Reflections Upon Marriage*, New York, New Source Press, 1970. p. 120 [«Riconoscerà il momento in cui il suo sesso non rappresenterà più un ostacolo ai migliori incarichi e ai più alti onori. [...] La sua anima splenderà luminosa al pari del più grande eroe»].

with design to correct them, but to shift of the Imputation to us. There is no doubt, but particular Women may be found upon whom every charge may justified; but our Sex is not answerable for them, till they prove there are no such Men which will not be before Dooms-day.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Anonymous, *An Essay in Defence of the Female Sex*, cit., p. 266 [«Ci adddebitano una lunga serie di colpe e difetti, ma sembrano avere preso a modello le loro follie e i loro vizi. Non hanno alcuna intenzione di correggerli e vogliono riversare su di noi tutto il peso della colpa. Non v'è dubbio che per alcune donne in particolare questa scelta sia giustificabile: il nostro sesso, però, non risponderà di tutto questo fino a quando non verrà dimostrato che non ci saranno uomini del genere nel giorno del giudizio divino»].

FABIO DANELON

«COME UN CANE BATTUTO»  
IN MARGINE A *SUO MARITO* DI LUIGI PIRANDELLO

*Suo marito* spesso viene ricordato più per una curiosità, intrigante ma nulla più che accidentale: è un romanzo in cui il futuro terzo premio Nobel italiano per la letteratura prende spunto, per l'invenzione narrativa, da alcuni elementi biografici del futuro secondo premio Nobel italiano per la letteratura, Grazia Deledda. Le conseguenze di tale spunto investono la stessa vicenda editoriale. La storia esterna della pubblicazione, infatti, risulta relativamente singolare. Diffusasi la notizia che Pirandello è intenzionato a pubblicare un romanzo ispirato alla vicenda matrimoniale di Grazia Deledda, la reazione della scrittrice sarda non si fa attendere. Ella esercita la propria influenza affinché il romanzo venga respinto dalle maggiori case editrici. *Suo marito* esce così nel 1911 per un editore minore, Quattrini di Firenze, grazie all'interessamento di Ugo Ojetti, al quale Pirandello lo dedica per riconoscenza, e non verrà poi più ristampato, vivente l'autore. Nel 1941 il figlio Stefano farà poi uscire, per Mondadori, seguendo criteri filologicamente discutibili, l'edizione dell'ultima redazione del romanzo, dal nuovo titolo *Giustino Roncella nato Boggìolo*, parzialmente riscritta e non superficialmente rivista<sup>1</sup>.

In fatto di stile, di buona educazione, Pirandello non fu inappuntabile, così come fu ingenuo se pensò che lasciar trapelare l'origine del suo spunto creativo potesse non avere strascichi, se non addirittura (avanzo un'ipotesi maliziosa), che ciò potesse servire come cassa

---

<sup>1</sup> Oggi l'edizione di riferimento di *Suo marito* è quella a cura di Mario Costanzo, nel primo dei due «Meridiani» che raccolgono *Tutti i romanzi* di Pirandello (Milano, Mondadori, 1973), pp. 587-873 e 1048-1117. Tra le recenti edizioni di *Suo marito* si segnalano quella a cura di Rita Guerricchio, Firenze, Giunti, 1994; e quella a cura di Laura Nay, cronologia di Simona Costa, Milano, Mondadori (collezione «Oscar»), 1994.

di risonanza per il successo editoriale. Tuttavia è vero che il romanzo non trae che pretesto narrativo superficiale dalla vicenda familiare della Deledda, originato com'è – piuttosto – da urgenti e ulceranti ragioni artistiche ed esistenziali, che investono tanto il Pirandello scrittore quanto il Pirandello uomo.

Quanto *Il fu Mattia Pascal* è strettamente legato all'eclatante manifestarsi della malattia della moglie, tanto la consapevolezza del fallimento matrimoniale, il dolore per il dissolversi della propria vita coniugale (cioè, secondo la convinzione di Luigi, le conseguenze di quella malattia) stanno alle spalle di *Suo marito*<sup>2</sup>. Ebbero poi una significativa influenza anche le destabilizzanti conseguenze psicologiche conseguite alla relativa fama procurata proprio dalla pubblicazione del *Fu Mattia Pascal*, nonché la riflessione sulla scrittura narrativa di quegli anni e lo svilupparsi dell'inclinazione verso la scrittura drammaturgica. *Suo marito*, insomma, è un romanzo davvero strettamente implicato con la condizione esistenziale e professionale dello scrittore negli anni a cavaliere del 1910.

Confesso che mi paiono limitative le interpretazioni che pongono tali aspetti in secondo piano, per valorizzare una lettura, diciamo così, latamente sociologica del romanzo, ove risultano sbalzati la rappresentazione umoristico-grottesca della società letteraria romana o il tema dell'artista che inutilmente cerca di sfuggire l'ancora impubere, mediocre Leviatano dell'industria culturale.

Tale genere di argomenti, a ben vedere, è trattato abbastanza superficialmente da Pirandello, che non ha il passo del moralista o del narratore civile. Essi sono comunque presenti nel romanzo e rivestono un'indubbia rilevanza storico-documentale e sociologico-culturale. E risultano interessanti, sotto il profilo letterario, paradossalmente proprio perché, diciamo così, più 'freddi' per l'autore rispetto ai moventi profondi del romanzo. Quando Pirandello vi s'imbatte, riesce a esibirsi, con minore coinvolgimento emotivo, in qualche esercizio stilistico e linguistico meritevole di nota.

È interessante come documento storico, anche se un po' di maniera, l'affresco della vacua società letteraria romana di primo Novecento, rappresentata soprattutto nel primo capitolo, «Il banchetto»,

---

<sup>2</sup> Taluni degli aspetti qui sunteggiati in apertura ho più ampiamente sviluppato in *Appunti su Suo Marito*, relazione presentata all'XI congresso dell'Adi (Napoli, 26-29 settembre 2007), *Gli Scrittori d'Italia. Il patrimonio e la memoria della tradizione letteraria come risorsa primaria*, i cui Atti sono in corso di preparazione.



ove è facile cogliere le punture per gli ambienti culturali della capitale che raccontavano le pettegole note mondane delle riviste epigone della «Cronaca bizantina», la più celebre e spumeggiante rivista dell'Italia umbertina. In quel volgere d'anni si sta davvero consolidando un genere letterario-giornalistico che nel Novecento troverà larga fortuna non solo in Italia: ricordo, solo per esempio, i sulfurei quadretti della New York intellettuale e dello spettacolo, dipinti con inchiostro acido e corrosivo dalla folgorante Dorothy Parker su «Vanity Fair» o su «Vogue».

Trasparente e nient'affatto amichevole è la caricatura del potente senatore Ruggiero Bonghi (non di ottimo gusto: Bonghi era morto il 22 ottobre 1895), trasposto nel pressoché omonimo «on. senatore Romualdo Borghi, già ministro della pubblica istruzione, direttore della Vita Italiana» (I, 4)<sup>3</sup>. Peraltro qui, nel titolo della rivista, – e non mi pare sia mai stato osservato – c'è anche una puntura, più sottile ma non meno velenosa, verso il già anziano indologo Angelo De Gubernatis, fin dalla gioventù – va ricordato – volenteroso autore teatrale di non grande successo. De Gubernatis, infatti, fu fondatore e direttore, tra il 1894 e il 1897, de «La Vita Italiana. Rivista illustrata»<sup>4</sup>, rivista alla quale collaborarono tanto Pirandello quanto la Deledda<sup>5</sup>. Ma sarebbe possibile tentare d'individuare qualche altra allusione, più o meno garbatamente scherzosa e oggi non facilmente

---

<sup>3</sup> Grazia Deledda fu corrispondente di Bonghi: cfr., indicativamente, Maria Luisa Storchi, *L'archivio privato Ruggiero Bonghi conservato presso l'Archivio di Stato di Napoli*, in *Ruggiero Bonghi. La figura e l'opera attraverso le carte dell'archivio privato*, Atti del Convegno di studi (Napoli, Archivio di Stato, 20-21 novembre 1998), Roma, Ministero per i beni e le attività culturali- Direzione generale degli archivi, 2004, pp. 1-37.

<sup>4</sup> Si veda una scheda della rivista in Olga Majolo Molinari, *La stampa periodica romana dell'Ottocento*, Roma, Istituto di studi romani, 1963, II, pp. 973-4.

<sup>5</sup> De Gubernatis era stato legato a Bonghi per ragioni accademiche oltre che per antica frequentazione, e, proprio su «La Vita Italiana», l'1 gennaio 1896, ne pubblicò, postumo, un *Ricordo autobiografico*. Egli fu anche, nel quadro d'una fervida attività intellettuale assai eclettica, demologo e comparatista: negli anni Ottanta fu compilatore per Hoepli, tra l'altro, d'una monumentale *Storia universale della letteratura* in 23 volumi, che contribuì a fargli ottenere la cattedra di Letteratura italiana all'Università di Roma nel 1891, cattedra che tenne fino alla morte, nel 1913, probabilmente non senza gelosia da parte di Pirandello, dalla primavera del 1898 chiamato a occupare, come professore straordinario, la cattedra di Linguistica e Stilistica dell'Istituto Superiore Femminile di Magistero.

riconoscibile, a personaggi della vita mondano-culturale romana, nei ritratti 'a chiave' che punteggiano qua e là la narrazione, e che ancora attendono una puntuale decifrazione. Avanziamo qui l'ipotesi, per esempio, ricordando anche che un personaggio con lo stesso nome compare nella novella *La signora Speranza*, che dietro Momo Cariolin,

omettino profumato, elegantissimo, che pareva fatto e messo in piedi per ischerzo, con una ventina di capelli lunghi, raffilati sul capo calvo, due violette all'occhiello e la caramella [...]. Conosceva tutti; non sapeva far altro che strisciare riverenze, baciare la mano alle signore, dir barzellette in veneziano; ed entrava da pertutto, in tutti i salotti più in vista, in tutte le redazioni dei giornali, da pertutto accolto con festa; non si sapeva perché. Non rappresentava nulla, e tuttavia riusciva a dare un certo tono alle radunanze, ai banchetti, ai convegni, forse per quel suo garbo inappuntabile, complimentoso, per quella sua cert'aria diplomatica (I, 4),

si celi la caricatura di del giornalista Luigi Arnaldo Vassallo (1852-1906), il cui pseudonimo era «Gandolin» (cioè: vagabondo), dal 1896 direttore del «Secolo XIX» di Genova; egli a Roma aveva diretto, tra la gli anni Ottanta e l'inizio dei Novanta, il «Capitan Fracassa», la cui sede, in via del Corso, fu per qualche anno luogo d'incontro alla moda per intellettuali artisti e politici, e poi riviste minori ma sempre vivaci come il «Don Chisciotte della Mancia» e il «Don Chisciotte di Roma»<sup>6</sup>.

Tuttavia questo, pur se talora brioso, è il Pirandello più fragile letterariamente, ché lo spaccato sociale o il quadro di costume non si confanno alla sua scrittura. Quello che intende prendersi gioco del mondo intellettuale romano resta infine lo scrittore di provincia approdato alla capitale, che esercita la penna, fors'anche con eccesso d'insistenza, in un'ironia spesso troppo facile e ideologicamente superficiale.

\* \* \*

Nel presente contributo mi preme porre in evidenza una tra le particolarità espressive del romanzo: l'ampio uso d'immagini zoomorfe.

In alcuni casi si tratta in effetti di modi di dire, relativamente depotenziati di carica semantica: per esempio quando Martino Prever,

---

<sup>6</sup> Schede su queste riviste in Majolo Molinari, *La stampa periodica romana dell'Ottocento*, cit., I, pp. 192-3 e 314-5.

l'incoercibile spasimante della madre di Giustino, corteggiato ma inattinto surrogato della figura paterna (se non forse nella scena finale del romanzo), è definito «geloso come una tigre» di Ippolito (IV, 4); o – ma qui sarei più cauto sulla desemantizzazione – quando Giustino, accortosi che Silvia ha ripreso a scrivere, fa «salti da montone per la contentezza» (V, 3).

Un discorso affatto particolare merita l'immagine canina, anche nel caso in cui pare frusta, come quando il «grasso romanziere napoletano» Raimondo Jàcono (forse Pirandello pensò anche al napoletano d'adozione Edoardo Scarfoglio, come lui allievo di Ernesto Monaci alla «Sapienza»?) si rivolge a Cosimo Zago e gli dice «mi sembri un cane sperduto» (IV, 1). La metafora canina, infatti, ha non poco rilievo nel romanzo, e suggerisce di considerare la battuta di Jacono soprattutto per la vicinanza con l'ingiuria verso Giustino, accostato agli spettatori clamanti e incompetenti ed evocato sempre come pròtesi di Silvia, per uno stato civile che lo ingabbia negandogli, almeno in apparenza, un'identità autonoma («Buffoni, peggio di quel suo marito!»).

L'accostamento Giustino-cane è infatti insistito nel romanzo, in una prospettiva nel complesso avvilente che segnala l'impronta di subordinazione (con le implicazioni sado-masochistiche del caso) nel rapporto con Silvia. Anzi, si potrebbe forse parlare di un 'sistema' semantico che dà voce alla malevolenza dell'ambiente romano, all'ottuso sconforto autocompassionevole di Giustino, e anche alla *pietas* del narratore: una *pietas* disincantata ma non priva d'umana simpatia. Giustino è accolto «a modo d'un cane» (IV, 3) dal capufficio, Gennaro Ricoglia, quando va chiedergli sei mesi d'aspettativa per meglio seguire gli affari di Silvia: di fatto, cioè, per cambiare capufficio. La Barmis e Raceni lo vedono «come un cagnolino appresso alla moglie» (V, 1). Quando Silvia rifiuta di ricevere Gueli, Giustino esce "cucciolo cucciolo dallo studio" (V, 4). Quando, rifugiatosi a Cargiore, ritrova qualche traccia del soggiorno di Silvia, si rianima un po' «come un cane che si sdraja su le vestigia del padrone morto, quasi a covarne l'ultimo sentore, che non se ne vada via anche quello» (VII, 1). Quando esce dal teatro Alfieri di Torino, infine, si sente «come un cane battuto» (VII, 3).

Va segnalata poi, per l'ironico contrasto, l'immagine, ormai consolidatasi nel lettore, del protagonista perdente, cane bastonato, ch'esibisce un'imbelle fierezza di fronte alla placida tranquillità del leone di terracotta a riposo, levando gli occhi dal foglio, sgomento e agitatissimo per aver scorso le prime righe della lettera inviatagli da Silvia dopo la fuga con Gueli:

La lettera, brevissima, d'una ventina di righe in tutto, era senza luogo di provenienza né data né intestazione. Lette le prime parole, egli si provò a trarre, come trafitto, due volte invano il respiro; il volto gli si sbiancò; gli s'intorbidarono gli occhi; vi passò sopra una mano; poi strinse questa e l'altra che reggeva la lettera, e la lettera si spiegazzò. – Ma come?... via?... così?... per non ingannarlo? E guardava fieramente un placido leoncino di terracotta là presso il cancello, che, con la testa allungata su le zampe anteriori, niente, seguitava a dormire (VI, 4).

Spesso, però, le immagini animalesche, non dimentiche della lezione del «riduzionismo zoomorfico» di Verga<sup>7</sup>, paiono già in qualche modo prefigurare certo uso metaforico della figura animale nella letteratura novecentesca, meritevole, mi pare, di un'attenzione sistematica<sup>8</sup>. Esse contribuiscono a una rappresentazione fisica e/o morale degradata e caricaturale, con sfumature di tono oscillanti tra ironia e sarcasmo, di molti personaggi, dall'aspetto quasi grosziano: davvero brutti, per dirla con Debenedetti.

Con incalzante virtuosismo, Attilio Raceni (I, 2) viene addirittura sottoposto, in poche pagine, a molteplici metamorfosi animali, e ne genera una – come in una *mise en abîme* – volta, parodicamente, ad 'animalizzare' la scena. Dapprima è visto «boccheggiante come un pesce» in mezzo alla folla in tumulto, poi scappa «come un daino», e, una volta uscito dalla ressa, infuriato, tra sé e sé definisce i rivoltosi «[...] bestie, bestie, bestie! come si rizzavano trionfanti su le zampe posteriori, urlando e annaspando, per ghermir l'offa dei ciarlatani», compiacendosi di quest'«immagine» che evoca, nell'irridente ammiccamento pirandelliano, il Cerbero dantesco, quando già «con passo fiero e sguardo d'aquila sdegnata» è giunto nei pressi dell'abitazione di Dora Barmis.

La prospettiva zoomorfica riguarda complessivamente la scena anche quando sta per aprirsi il sipario alla prima della *Nuova colonia*. Qui, con efficace intento espressivo, viene adoperata un'immagine, che pare ripresa dal linguaggio giornalistico, attribuibile a un Giustino al solito agitatissimo e impotente:

<sup>7</sup> Cfr., a questo riguardo, *Animali e metafore zoomorfe in Verga*, a cura di Gianni Oliva, Roma, Bulzoni, 1999.

<sup>8</sup> Le immagini animalesche di Pirandello mi pare possano fare presagire, per esempio, per qualche analogia, le imminenti *Bestie* di Tozzi, anche se con un *minus* di capacità allucinatoria, o le inquietanti presenze d'animali in Landolfi.

*Tutto il teatro risonava d'un fragorio vario, confuso, di gigantesco alveare. Come saziar la brama di godimento, la curiosità, i gusti l'aspettativa di tutto quel popolo, già per il suo stesso assembramento sollevato a una vita diversa dalla comune, più vasta, più calda, più fusa? Avvertì come uno smarrimento angoscioso, Giustino, guardando attraverso l'entrata della platea il vaso rigurgitante di spettatori. Il volto, di solito rubicondo, gli era diventato paonazzo* (III, 4, corsivo mio):

la platea degli spettatori viene così metaforizzata, come sinesteticamente, in sciame, in sciame alacre ma potenzialmente pericoloso.

La soluzione è poi costantemente adottata dal narratore nel disegnare singoli personaggi o comparse nella scena del banchetto (I, 4 e 5), ma già preparando la lista degli invitati Dora Barmis definisce «onesta gallina faraona» Donna Maria Rosa Bornè Laturzi (I, 3). La «poetessa, romanziera e drammaturga» Flavia Morlacchi (Gaetana all'anagrafe, a dire della Barmis) ha «gli occhi torbidi e scialbi, di capra morente»; il «giovine giornalista tirocinante» (e poeta) Tito Lampini «un collo da cicogna»; il «romanziero lombardo» Carlino Sanna «grinta caprigna». Nel complesso, poi, tutti i commensali, nell'immagine più articolata, baroccheggiante dell'intera scena, sono dipinti con tratti di sgradevole viscosità: «come le lumache le quali, non potendo o non volendo ricacciarsi nel guscio, segregano a riparo la bava e se n'avvolgono e tra quel vano bollicchio iridescente allungano i tentoni oculati, friggevano quelle anime nelle loro chiacchiere, tra cui la malizia di tratto in tratto drizzava le corna».

La lumaca ritorna, in padella, in un'altra similitudine, che coinvolge Giustino, a disagio e irritato (dunque, ancora una volta, vittima), durante il primo colloquio tra Ippolito e la madre Velia: «Giustino rideva come una lumaca sul fuoco» (III, 3): qui, però, la memoria pirandelliana va all'espressione siciliana, *risu di babbaluci* – la medesima frase, «rideva come una lumaca sul fuoco», è usata anche nella novella *Tra due ombre* –, che dice di un'ilarità apparente che cova una celata sofferenza<sup>9</sup>.

Paragoni animaleschi, anzi: un gustoso scontro di paragoni neppur troppo sottilmente degradanti Silvia, troviamo anche nel battibecco tra Giustino e Ippolito, quando ella, imbarazzata dall'aspetto assunto

---

<sup>9</sup> E proprio *La lumaca sul fuoco* (con riferimento esplicito alla novella citata, ma non a *Suo marito*) intitola un suo scritto pirandelliano Gesualdo Bufalino in *Saldi d'autunno*, Milano, Bompiani, 1990.

con l'avanzare della gravidanza, non vuol uscire di casa: «– Hai ragione, figliuola! – le diceva lo zio Ippolito. – Molto più gentile con le galline, la natura. Un uovo e il calore materno./ – Eh già! – borbottava Giustino. – Deve nascere un pulcino, infatti.../ – Ma dall'asina, caro! – gli rispondeva il signor Ippolito – deve nascere un uomo, dall'asina? E trattare una donna come un'asina ti sembra gentile?» (III, 3).

Altre si presentano nelle riflessioni di Gueli, affamato di un'ormai latitante ispirazione, tentato da Silvia, mentre i due s'affannano intorno al nuovo dramma di lei (dramma galeotto, come sappiamo), quel *Se non così...* per il quale egli suggerisce, come inavvertitamente, un titolo rapace: *Nibbio*<sup>10</sup>. Quelle riflessioni, intenzionalmente offensive per Giustino, in effetti infliggono a Silvia l'abbassamento, rafforzato dall'uso ironico-spregiativo degli alterati, d'una doppia metafora animalesca: «gattina mansa, gattina mansa... Su. Provarsi a strisciarle la groppa! Miagolio o belato? Povera pecorella, che un marito infame voleva mungere e tosare...» (VI, 2). Più vago, perché immediatamente allusivo alla pulsione sessuale, e più cupo, invece, il cenno all'«animalità» di Baldani, durante il colloquio di questi con Silvia (V, 3).

Una raffinata autodegradazione animalesca del personaggio è, invece, nel «paragone bestiale» istituito da Gueli riguardo a sé stesso, dopo l'ennesimo allontanamento dalla Frezzi: «aveva trovato nella disperazione la forza di strappare il capo al capestro» (VI, 1). È da notare il gioco retorico, tra annominazione e figura etimologica, – ironicamente ricercato, perché da ricondursi all'idioletto del Gueli scrittore –, con probabile allusione anche all'uso letterario del vocabolo<sup>11</sup> nel suo radicale significato di cavezza rispetto a quello, più comune, di corda per l'impiccagione, che resta però sostanzialmente sotteso al contesto semantico. Anche l'immagine del «cappio» ritorna, quasi sul finire del romanzo, a proposito di Giustino, marito-agente letterario abbandonato dalla moglie-scrittrice e dunque divenuto impotente senza possibilità d'appello. Questa volta l'immagine

<sup>10</sup> Ancora un titolo pirandelliano, peraltro: a segnare un'ulteriore frammentazione d'identità dell'autore nel romanzo.

<sup>11</sup> Cfr. Boccaccio, *Dec*, V, 10 (la novella di Pietro di Vinciolo): «Avvenne che [...] l'un degli asini, che grandissima sete avea, tratto il capo del capestro era uscito della stalla [...]». Il passo è riportato tra gli esempi alla voce 'capestro' dal Tommaseo-Bellini, vocabolario costantemente frequentato da Pirandello. Cfr. anche *Orlando Furioso*, XXIX, 70, 7: «Al fin dal capo le levò il capestro»: ma la memoria ariostesca pare meno probabile.

riguarda il ricordo, malinconicamente autoingannatorio, del rapporto di Giustino con gli attori, a loro volta animalizzati: «Si burlavano di lui un tempo; ma egli allora aveva il cappio in mano, con cui, dopo aver permesso che essi braveggiassero un pezzo come tanti cavallini scapati attorno a lui, poteva in un momento dare una stratta e legarli addomesticati al carro del trionfo. Ora, invece...» (VII, 2).

Un caso leggermente diverso - non un'immagine zoomorfa, ma un accostamento suggestivo, un accoppiamento giudizioso, diciamo - è quello dell'irriverente Ippolito Onorio Roncella, «messo da tre anni ormai a riposo, perché senza la minima intenzione d'offendere - (poteva giurarlo) - aveva dato di bestia a un suo superiore». Nella medesima sequenza è poi incastonata la figura del pappagallo della vicina, l'appassionata erudita signora Ely Facioli; nel «Che si fa?», ossessivamente ripetuto dall'uccello, si può forse intravedere una sorridente e amara intenzione metaletteraria, pensando al destino incombenente su Giustino e Silvia. E al pappagallo Ippolito risponde «peggio di tutti». Lo stesso zio Ippolito d'altronde, di lì a poco, (III, 1) dà del «pollo d'India» alla «servotta abruzzese».

L'effetto retorico dell'immagine zoomorfa, peraltro, si può anche rovesciare su chi istituisce la comparazione animalesca: così (I, 3) quando la Barmis, nel colloquio con Raceni, cerca di farsi un'idea di Silvia, che ancora non ha visto, e la paragona, via via, a «un'anatroccola arruffata», a una «scimmietta», a una «colombella» è sulla Barmis stessa che ricade il sarcasmo dell'autore, pur se risulta comunque eloquente l'insistenza del narratore nel degradare Silvia.

Non sarà inutile, ancora, almeno qualche breve osservazione sulla lingua - ma forse sarebbe meglio dire sulle lingue - del romanzo. Per esempio, nel costruire l'idioletto di Dora Barmis, caricatura di *femme fatale*, parodia di personaggio femminile dannunziano e dannunzista, Pirandello, spesso ritenuto poco attento all'espressività della lingua e adagiato sulla *koinè* romana, opera un'arguta presa in giro del gusto corrente per le lingue straniere, diversamente irriso anche nel faticoso apprendimento dell'inglese di Giustino, o nell'irresistibile colloquio tra lo zio Ippolito e il corrispondente americano del «*Nation*», dal quale addirittura egli ricava il titolo in inglese, deliberatamente equivoco, del capitolo III, «*Mistress Roncella two accouchements*».

L'idioletto col birignao della Barmis, tutto tramato di modi di dire francesi e tedeschi alla moda, assume pregnanza com'emblematica d'un mondo falso e fatuo, in quanto idealmente si contrappone all'uso del dialetto piemontese, la lingua originaria e sincera dell'infanzia di



Giustino, dei personaggi di Cargiore<sup>12</sup>. E allora colpisce l'assenza del tarantino di Silvia, alla quale, nella sottile ma aggressiva riprovazione – curiosamente poco avvertita dalla critica – con cui si costruisce il personaggio (non scevra di tratti di misoginia: Silvia, infine, è colei che porta alla disperazione Giustino; è il personaggio cosciente artefice della disgrazia dell'incosciente), pare negarsi, nel disperante e tragico itinerario di successo professionale e di sconfitta esistenziale, anche ogni regressione linguistica purificatrice.

Nel romanzo, insomma, accanto alla metà d'un italiano *standard*, spesso però forzato espressivamente grazie al largo impiego dell'indiretto libero e ad alcune scelte lessicali poco comuni, coesistono altri due piani linguistici, quello delle lingue straniere e quello del dialetto, connotati l'uno negativamente l'altro positivamente, in un'operazione, diciamo così, di cauto plurilinguismo. Dico cauto, oltre che per misura quantitativa, pure perché la scelta grafica del corsivo in qualche modo isola tali piani dalla lingua ufficiale del romanzo, così che i diversi registri linguistici coesistono l'uno accanto all'altro.

Un altro elemento è da sottolineare, sotto tale profilo. Alla lingua fatua e artificiosa del mondo culturale, che nell'idioletto della Barmis ha le manifestazioni più vistosamente parodiche, fa da necessario complemento e contrappunto non tanto l'essenziale linearità espressiva di Silvia – da quel mondo tenuta comunque distinta dall'autore –, quanto l'opacità di quella di Giustino, la radicale difficoltà di parola. Le battute di lui sono spesso intervallate dai tre puntini di sospensione, che, sia pur in altra modalità grottesca e tragica, sembrano quasi preannunciare quelli famosi di Céline, almeno per l'andamento sincopato imposto al discorso. Essi denunciano l'imbarazzo, la fatica, l'incapacità di dire, di verbalizzare i concetti. Giustino non possiede le parole, non domina la lingua. Si trova in una condizione di inopia linguistica: un'altra delle sue impotenze, insomma. Ma tale povertà, come altresì quella culturale, è solo apparente rispetto all'effimero chiacchiericcio dei salotti; come osserva spregiudicatamente la Barmis stessa l'importante non è conoscere le cose ma pronunciare correttamente i nomi:

– Eh già, – sospirò Giustino. – Un po' di conoscenza della musica... di quella difficile... oggi è proprio necessaria... Wagner.../  
– No, Wagner, col quartetto! – esclamò Dora. – Tchaikowsky, Dvo-

<sup>12</sup> E, in fondo, anche a quello del romanesco dello spazzino disincantato di I, 2: «Ciarifanno. [...] Hanno sciorto er comizio... [...] C'è er cordone, nun se passaa...»; e del veneziano della moglie del dottor Lais in VII, 1: «Me schioda el fiel!».

rak... e poi, si sa, Glazounov, Mahler, Raff./ - Eh già, - sospirò di nuovo Giustino. - Tante cose si dovrebbero sapere.../ - Ma no! basta saperli pronunziare, caro Boggiolo! - disse Dora, ridendo. - Non vi date pensiero (II, 4).

E, in tal senso, l'atteggiamento dello scrittore è affatto simpatetico verso il suo protagonista, perché non darsi pensiero è l'ambizione irrealizzabile non solo di Giustino, ma di Pirandello stesso.



ALIDA D'AQUINO

## PASOLINI, L'INDIA E I SUD DEL MONDO

Nel dicembre 1960, Alberto Moravia e Pier Paolo Pasolini e partono per l'India, «col pretesto di un invito alla commemorazione del poeta Tagore»<sup>1</sup>; li raggiungerà, nel gennaio, Elsa Morante. Mentre Moravia era già andato in India, nel '37, per Pasolini era il primo impatto con la realtà del Terzo Mondo<sup>2</sup>. È lui stesso a rimarcare l'importanza di questo particolare nelle pagine iniziali del *reportage*, descrivendo la propria reazione alla vista dei primi mendicanti incontrati a Bombay:

Non capisco ancora qual è la loro mansione, la loro speranza. Li sbircio appena, chiacchierando con Moravia, che è già stato qui ventiquattro anni fa, e conosce abbastanza il mondo per non essere nello stato penoso in cui mi trovo io<sup>3</sup>.

A differenza del suo compagno di viaggio, che privilegia un approccio razionale e un taglio saggistico-documentario, Pasolini, va 'incontro' all'India senza mediazioni culturali; anzi oppone antagonisticamente<sup>4</sup> alla «capacità di sintesi» e d'astrazione di Mo-

---

<sup>1</sup> P.P. Pasolini, *L'odore dell'India*, Parma, Guanda, 2002, p. 85 (I ed. Milano, Longanesi, 1962). Si trattava del centenario della nascita: Rabindranath Tagore, premio Nobel nel 1913, era nato nel 1861 (e morto nel 1941).

<sup>2</sup> Pasolini andrà nuovamente in India nel '72, durante i suoi «sopralluoghi» per girare *Le mille e una notte*.

<sup>3</sup> P.P. Pasolini, *L'Odore dell'India*, cit., p. 10 (si cita sempre da quest'edizione).

<sup>4</sup> Un'indicazione sulle proprie modalità (empiriche) di approssimazione all'India, e un ridimensionamento dell'approccio razionalistico tentato dal compagno di viaggio si può scorgere, forse, in questa affermazione di Pasolini: «In realtà un paese come l'India, intellettualmente, è facile possederlo. Poi, certo, ci si può smarrire, in mezzo a questa folla di quattrocento milioni di anime: ma smarrire come in un rebus, di cui, con la pazienza, si può venire a capo: sono difficili i particolari, non la sostanza» (*ivi*, p. 61).

ravia<sup>5</sup>, alla sua visione d'insieme e dall'alto, un'immersione 'simpatetica'<sup>6</sup> nel particolare e nelle sensazioni.

Con un canto, un «qualsiasi canto di giovani», si aprono le corrispondenze indiane di Pasolini:

dentro, nella penombra dell'arco, si sente un canto: sono due, tre voci che cantano insieme, forti, continue, infervorate. Il tono, il significato, la semplicità sono quelli di un qualsiasi canto di giovani che si può ascoltare in Italia o in Europa: ma questi sono indiani, la melodia è indiana. Sembra la prima volta che qualcuno canti al mondo. Per me: che sento la vita di un altro continente come un'altra vita, senza relazioni con quella che io conosco, quasi autonoma, con altre sue leggi interne, vergini. Mi pare che ascoltare quel canto di ragazzi di Bombay, sotto la Porta dell'India, rivesta un significato ineffabile e complice: una rivelazione, una conversione della vita. [...] Il canto è cessato: i due ragazzi che cantavano, ora, certo, stanno dormendo sul pavimento nudo, nei loro stracci. [...]. Lì lascio, commosso come uno scemo. Qualcosa è già cominciato<sup>7</sup>.

Alla figura del «viaggiatore all'inglese, documentatissimo, obiettivo», saldo nelle proprie certezze, «che ci tiene a mantenere la distanza dovuta con il mondo che osserva»<sup>8</sup>, si contrappone quella del «viaggiatore sentimentale e terzomondista»<sup>9</sup>, con i suoi dubbi e ripensamenti, come alla «previdenza» e al «ferreo programma»<sup>10</sup> di Moravia fa da contraltare l'«ineconomicità» del *flaneur*<sup>11</sup>. È senza

<sup>5</sup> Si veda *ivi*, p. 32.

<sup>6</sup> Di «simpatia» si parla espressamente più oltre: «anche noi tacevamo, quasi per timore d'interrompere quella corrente di simpatia che, pur muta, era così piena. Parevano averlo capito anch'essi, che la cosa migliore era guardarci e sorriderci così, in silenzio. Passarono cinque, dieci minuti, un quarto d'ora [...] e noi eravamo lì, gli uni di fronte agli altri, a guardarci: i loro panni di antichi pagani si facevano sempre più candidi, e più dolce la loro silenziosa simpatia» (*ivi*, pp. 72-73).

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 12-19. Anche nelle *Ceneri di Gramsci*, il canto «rappresenta il richiamo di un'altra vita, sconosciuta e misteriosa, barbara e ingenua» (cfr. M. Rizzarelli, *I profumi di Casarsa e la celeste carnalità della poesia di Pasolini*, in AA.VV., *Contributi per Pasolini*, a cura di G. Savoca, Firenze, Olschki, 2002, p. 169).

<sup>8</sup> Cfr. R. Paris, *L'esperienza dell'India. Un'intervista di Renzo Paris ad Alberto Moravia*, in A. Moravia, *Un'idea dell'India*, Milano, Bompiani, 2000, p. XXXIV (la I ed., sempre Bompiani, è del 1962).

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> P.P. Pasolini, *L'odore dell'India*, cit., p. 94.

<sup>11</sup> La differenza fra i due tipi di viaggiatori è più volte sottolineata da Pasolini: «Moravia, finita la piccola passeggiata igienica [...], senza la minima indecisione, guadagnava l'albergo [...]. Io, invece mi fermai [...] su quel viale periferico» (*ivi*,

meta, per lo più di notte (come il protagonista di *Notturmo indiano* di Tabucchi) preferibilmente solo e a piedi, che Pasolini si aggira alla ricerca della propria «esclusiva», e viscerale, esperienza dell'India

Sono le prime ore della mia presenza in India, e io non so dominare la bestia assetata chiusa dentro di me, come in una gabbia. Persuado Moravia a fare almeno due passi fuori dall'albergo, e respirare un po' d'aria della prima notte indiana. Così usciamo, sullo stretto lungomare che corre dietro l'albergo, attraverso l'uscita secondaria. [...] ci sono delle automobili in sosta e, vicino ad esse, quegli esseri favolosi, senza radici, senza senso, colmi di significati dubbi e inquietanti, dotati di un fascino potente, che sono i primi indiani di un'esperienza che vuol essere esclusiva come la mia. [...] A questo punto Moravia decide che è ora di essere stanchi, e, col suo meraviglioso igienismo, prende, e volta deciso verso il Taj Mahal. Ma io no. Io finché non sono stremato (ineconomico come sono) non disarmo. Mi avventuro da solo a girellare ancora un poco. Vado verso quei giardinetti bui, sotto gli edifici dilatati, in fondo al piazzale sul mare. [...] Le strade sono ormai deserte, perdute nel loro polveroso, secco, sporco silenzio.

Mi piaceva camminare, solo, muto, imparando a conoscere passo per passo quel nuovo come avevo conosciuto passo passo, camminando solo, la periferia romana: c'era qualcosa di analogo: soltanto che ora tutto appariva dilatato e sfumante in un fondo incerto.

Io volevo raggiungere la più vicina delle isole ammassate davanti al porto coi loro paradisiaci palmizi: e camminarci un po' sopra, solo, perdermici per qualche tempo.

Moravia si era trattenuto sulla macchina, in un filo d'ombra, [...] io non avevo potuto resistere a fare due passi.

Io spero in una di quelle mie belle serate, in cui, mentre Moravia se ne va a dormire, io vado in giro, perduto solo, come un segugio dietro le peste dell'odore dell'India<sup>12</sup>.

Per Pasolini – lo apprendiamo da *Operetta marina*, un inedito, certamente posteriore al 1950, ritrovato tra le carte dello scrittore –, l'India sognata sui libri d'avventura (Salgari soprattutto) era un luogo della fantasia, un *topos* prima che un paese reale<sup>13</sup>:

Bastava la parola «indiano» perché tutto il paesaggio ricevesse una scossa che lo dilatava in orizzonti smisurati, con velature di

p. 60). Sulla figura del *flâneur* in relazione alle *Ceneri di Gramsci*, si veda E. Zolla, *Recensione a «Le ceneri di Gramsci»*, «Tempo presente», agosto 1957.

<sup>12</sup> *L'odore dell'India*, cit., pp. 9-18; 24; 48; 81; 104.

<sup>13</sup> Si veda in proposito E. Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente* (trad. it.), Milano, Feltrinelli, 2001, p. 178: «Nel sistema del sapere intorno al-

miasmi, nel loro splendore perlaceo. [...] Dove si trovava Mompracem? Lungo le coste della Birmania, all'altezza della Malacca o nelle zone di blu intensissimo, dove l'Asia cominciava a farsi Australia? Tutto il mare «bianco», come di latte o di smalto, un lago tiepido e fangoso dove le giunche o i piroscafi europei si spostavano come sopra una pura incrostazione salina senza lasciare scia, si estendeva dalle coste orientali dell'India a quelle occidentali dell'Indocina, che solo a Calcutta o a Singapore riprendevano il reale senso dell'atlante, mentre per il resto si perdevano nel geroglifico di una fantasia allucinata e uniforme. [...] Solo un italiano, un povero italiano come Salgari, poteva scrivere libri simili [...]. Perciò leggevo controvolgia Verne e odiavo Conrad. Soltanto nel mio Salgari il mare era puro, tinto di un unico colore geografico e sempre perfettamente funzionale, bastando alla sua dilatazione poetica il suo solo essere semanticamente presente; non solcato da navi a vapore, ma da tre-alberi, golette, brigantini, giunche e vascelli, era veramente il regno dell'arbitrio interiore<sup>14</sup>.

Una volta in India, la visione 'da vicino' e l'immersione nella fisicità dei luoghi fugano ogni residuo d'esotismo, ridimensionano immagini leggendarie e stereotipi:

A poche decine di metri, contro il mare e il cielo estivi, si alza la Porta dell'India. [...] Ancora ai margini di questa grande porta simbolica, altre figure da stampa europea del seicento: piccoli indiani, coi fianchi avvolti da un drappo bianco e, sui visi mori come la notte, il cerchio dello stretto turbante di stracci. Solo che, visti da vicino, questi stracci sono luridi, di una sporcizia triste e naturale, molto prosaica rispetto alle suggestioni figurative di un'epoca a cui essi, del resto, si sono fermati. Sono sempre dei giovani mendicanti, o gente che si arrangia.

Sia ben chiaro che l'India non ha nulla di misterioso, come dicono le leggende. In fondo si tratta di un piccolo paese, con solo quattro o cinque grosse città, di cui una sola, Bombay, degna di questo nome.

Accanto al grande bungalow, ci sono delle casupole, sulla strada di terra battuta: vi scintillano le luci delle *Mille e una notte*, ma miseramente, modestamente, rusticamente<sup>15</sup>.

Non è però la delusione, l'inadeguatezza della realtà nei confronti della fantasia ad attivare in Pasolini il «trauma» dell'India. È, piuttosto, l'accorgersi che il suo mondo non è tutto il mondo:

---

l'Oriente, l'Oriente è assai meno un luogo che un topos, un insieme coerente di riferimenti e caratterizzazioni, che sembra aver origine in citazioni, frammenti di testi, immagini e aspettative precostituite, variamente combinati dai singoli autori».

<sup>14</sup> P.P. Pasolini, *Operetta marina*, in *Romans*, a cura di N. Naldini, Milano, TEA, 1996, pp. 154-156.

<sup>15</sup> *Ivi*, pp. 10-11; 61; 104-105.



A Nuova Delhi sono andato con Moravia a un ricevimento all'ambasciata di Cuba [...]. In mezzo alle sagome eleganti dei diplomatici e delle loro signore, mi è sembrato una specie di miraggio assurdo (erano solo una decina di giorni che ero via dall'Italia, ma mi parevano dieci anni) due prelati cattolici, sottili come spade, coi fianchi stretti da una cintura rossa, e la scopoletta rossa sulla nuca. [...] Per me erano emblemi, cocenti emblemi di tutto un mondo. Ma per quanti milioni di persone, nel mondo indiano, non erano altro che un vivace ghirigoro di rosso e nero? Messi di un potentato tanto lontano da sembrare quasi inesistente?

Per la prima volta, potrà sembrare assurdo, ho avuto l'impressione che il cattolicesimo non coincida col mondo, ma la separazione delle due entità è stata così inaspettata e violenta, da costituire una specie di trauma...<sup>16</sup>

Lo «spaesamento» non determina tuttavia un radicale cambiamento di prospettiva.

È stato notato che a Pasolini mancò l'interesse per la spiritualità indù e per una visione religiosa della realtà al di fuori delle coordinate culturali del marxismo e del cattolicesimo<sup>17</sup>. E, in effetti, sul tema della religione quale elemento peculiare della società indiana, che costituisce il collante dei capitoli moraviani, Pasolini preferisce glissare con una punta d'ironia, demandando al suo compagno di viaggio il compito d'informare adeguatamente il lettore sul piano teorico<sup>18</sup>. Per lui, in fondo, gli indiani sono un «popolo pratico»<sup>19</sup> e

<sup>16</sup> *Ivi*, pp. 23-24.

<sup>17</sup> Si veda F. Gioviale, *L'esotismo oltre il romanzo. Moravia 'europeo' tra India e Africa*, in Aa.Vv., *La parola 'quotidiana'. Itinerari di confine tra letteratura e giornalismo*, a cura di F. Gioviale, Firenze, Olschki, 2004, p. 209.

<sup>18</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *L'odore dell'India*, cit., p. 32: «Io non so bene cosa sia la religione indiana: leggete gli articoli del mio meraviglioso compagno di viaggio, di Moravia, che si è documentato alla perfezione, e dotato di una maggior capacità di sintesi di me, ha sull'argomento idee molto chiare e fondate. So che in sostanza il Bramanesimo parla di una forza originaria vitale, un «soffio», che poi si manifesta e concreta nella infinita plasticità delle cose: un po', insomma la teoria della scienza atomica come, appunto, rileva Moravia».

<sup>19</sup> Sull'aspetto pragmatico della religione indiana, Pasolini tornerà in una recensione, del 23 settembre 1973, a *Induismo e buddismo* di Ananda K. Coomaraswamy (dove, tra l'altro, ammette di conoscere male le religioni orientali, specialmente quella indiana): «Ciò che mi ha colpito forse di più in questo straordinario compendio (che mi ha molto emozionato) è un elemento finora trascurato della filosofia indiana, cioè il suo momento pragmatico che è invece conosciuto a fondo e capito ancora più a fondo: così a fondo da risultare addirittura «behavioristico» (P.P.

la loro religione, originariamente «la più astratta e filosofica del mondo», si riduce ormai a «un modo di vivere», un comportamento<sup>20</sup> o addirittura un gesto:

Basta guardare come dicono di sì. Anziché annuire come noi alzando e abbassando la testa, la scuotono circa come quando noi diciamo di no: ma la differenza del gesto è tuttavia enorme. Il loro no che significa sì consiste in un far ondeggiare il capo (il loro capo bruno e ondulato con quella povera pelle nera, che è il colore più bello che possa avere una pelle) teneramente: in un gesto insieme dolce: «Povero me, io dico di sì, ma non so se si può fare», e insieme sbarazzino: «Perché no?», impaurito: «È così difficile», e insieme vezzoso: «Sono tutto per te». La testa va su e giù, come leggermente staccata dal collo, e le spalle ondeggiavano un po' anch'esse, con un gesto di giovinetta che vince il pudore, che si erige affettuosa. Viste a distanza le masse indiane si fissano nella memoria, con quel gesto di assentimento, e il sorriso infantile e radioso negli occhi che l'accompagna. La loro religione è in quel gesto<sup>21</sup>.

In quanto ai riti indù, spesso stigmatizzati come «cose immonde», esternazioni di «sudicia devozione», o ridotti a «gesti meccanici e nevrotici»<sup>22</sup>, se qualcosa in essi lo affascina, è perché vi trova analogie con le «usanze rustiche, sopravvissute al paganesimo» dei «contadini friulani»<sup>23</sup>: perché può ricondurli all'alveo «materno»<sup>24</sup> della religiosità popolare d'Occidente. La sua ammirazione va soprattutto al «trapianto splendidamente riuscito»<sup>25</sup> del cristianesimo in terra indiana. A differenza del suo compagno di viaggio, che non vi accenna nemmeno (l'unico incontro registrato da Moravia è quello con Nerhu), Pasolini, come del resto la maggior parte dei viaggiatori degli anni '60-'90<sup>26</sup>, visitando Calcutta, non può fare a meno di parlare di

---

Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, II, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di C. Segre, Milano, Mondadori, p. 1888).

<sup>20</sup> P.P. Pasolini, *L'odore dell'India*, cit., p. 42.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 33.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 84.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 28.

<sup>24</sup> Sulla dimensione materna del mondo poetico di Pasolini, si veda G. Savoca, *Religione, storia e corpo nella poesia di Pasolini*, in *Tra testo e fantasma. Analisi di poesia da Gozzano a Montale*, Roma, Bonacci, 1985, pp. 88-103.

<sup>25</sup> P.P. Pasolini, *L'odore dell'India*, cit., p. 43.

<sup>26</sup> Alfredo Todisco, ad esempio, che andò in India, per «La Stampa», nel 1960 (come Pasolini e Moravia), inizia il suo *reportage* proprio con Madre Teresa: «Non sapevo che potesse esistere la spazzatura umana. Essere buttati via come l'immondizia quando non sono ancora morti, che nessuno osa avvicinare o soc-

Madre Teresa, tipico esempio di una bontà «senza aloni sentimentali», «potentemente pratica»<sup>27</sup> e, allo stesso tempo, incarnazione della «pazza carità» evangelica<sup>28</sup>. Dalla pietà e dall'amore, ovvero dall'«insopprimibile istanza religiosa» che seppur conculcata «sopravvive e galleggia nella nostra coscienza»<sup>29</sup> si fa contagiare lui stesso, quando tenta di sottrarre alla strada Revi, un ragazzino incontrato a Cochín, che si distingue dagli altri mendicanti (quelli che per Moravia formano lo «stracciume»)<sup>30</sup> per la sua disarmante innocenza. L'incontro di Pasolini con gli Esclusi dalla Storia avviene anche questa volta nel segno della ricerca di giovinezza e vitalità, ma senza quanto d'eversivo e scandaloso c'era nella produzione precedente. Al contrario, il piccolo Revi, che riassume in sé la dolcezza tipica del popolo indiano<sup>31</sup> e la purezza del fanciullo, diviene una sorta di epifania angelica:

---

correre e muoiono stremati dalla fame e dai mali disfacendosi lentamente all'aria aperta. Fu, durante il mio viaggio in India, una scoperta casuale. Non ne avevo mai sentito parlare. Quando giunsi a Calcutta, la prima cosa che mi venne in mente fu l'accento a una donna, legata a una missione straordinaria [...]. Suor Teresa, forse sui quarant'anni, mi apparve asciutta come gli antichi santi di legno che lumeggiano nelle chiese toscane, senza nemmeno una sfumatura di quella dolcezza un po' untuosa che solitamente accompagna i religiosi. Il suo viso sprigionava una fermezza, un carattere spedito, una fiammeggiante forza di volontà» (A. Todisco, *Viaggio in India*, Milano, Mondadori, 1966, pp. 11-16; I edizione Torino, Einaudi, 1962). Su Madre Teresa si soffermerà anche Tiziano Terzani, che l'intervisterà a Calcutta nel luglio 1996 e ne fisserà l'immagine con queste battute: « «Non scriva di me. Scriva di Lui...» ha detto, alzando gli occhi al cielo. Poi si è fermata, ha preso le mie mani nelle sue – grandi, tozze e già un po' deformi – e, come se volesse confidarmi un gran segreto, ha continuato: «anzi, la smetta di scrivere e vada a lavorare in uno dei nostri centri ... Vada a lavorare un po' nella casa dei morenti». Madre Teresa era tutta lì» (T. Terzani, *Madre Teresa*, in *In Asia*, Milano, TEA, 1999, p. 391).

<sup>27</sup> Ivi, p. 44.

<sup>28</sup> Alla «pazza carità» pasoliniana, opposta alla «ragionevolezza e alla lucidità puramente intellettuali» di Moravia, accenna W. Siti, *Descrivere, narrare, esporsi*, in P.P. Pasolini, *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1998, p. CXXVI.

<sup>29</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Marxismo e cristianesimo*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di P. Bellocchio, Milano, Mondadori, 1999, cit., p. 802.

<sup>30</sup> Si veda P.P. Pasolini, *L'odore dell'India*, cit., p. 60: «Moravia, finita la piccola passeggiata igienica che si era concesso in mezzo allo «stracciume», senza la minima indecisione, guadagnava l'albergo».

<sup>31</sup> Della dolcezza, come tratto tipico del popolo indiano, parla anche Alfredo Todisco, che andò in India come inviato della «Stampa» nel 1960: «Quando si dice

Ma intanto, dal mucchio degli straccioni, dei malati, dei ruffiani, si era staccato Revi, e, alla lontana, ora, ci stava seguendo. Era laggiù, vestito di bianco, con le sottane lunghe che svolazzavano alle caviglie e la tunichetta attorno al corpo che gli svolazzava sui fianchi, in mille pieghe, che da vicino erano sporche, ma, da lontano, erano del più puro candore. [...] Adesso era là, alle nostre spalle, che guardava con un sorriso arguto e dolce: di sbieco, ogni tanto correndo obliquamente, con un palpitare intorno dei suoi abiti di angelo. Ci seguì [...] guardandomi col bianco degli occhi e dei denti, in un riso di zucchero. [...] Quando sorrideva ficcava i suoi occhi nei miei e pareva che iniettasse tutta la dolcezza di cui era carico dentro di me. [...] Revi mi faceva più pietà degli altri: perché era l'unico lieto, di una lietezza cristiana. [...] Non mi fu difficile ritrovare Revi: era là, tra il gruppo di straccioni e manigoldi, fresco, col suo sorriso penetrante e radioso, come se fame, sonno, malattia, corruzione, orrore non esistessero o non facessero alcuna presa su di lui. Venne, tra lo sventolio dei suoi stracci, gonfiati dal vento contro il corpo, come quelli di un piccolo Tobia, e mi ascoltò<sup>32</sup>.

Dei due termini del binomio eros-caritas entro cui l'autore continuamente oscilla, qui è certamente il secondo a prevalere: con Elsa Morante come alleata, mentre Moravia resta in disparte, pur assecondando l'impresa, Pasolini cerca di trovare una soluzione per Revi, di salvare almeno una vita. Affida così il ragazzino a Father Wilbert, – un missionario cattolico olandese che lo accoglie nella «St. Francis' Boys' Home» –, pur sapendo che il tentativo di lasciare un segno tangibile della sua presenza, e della sua 'militanza', nella realtà irrimediabilmente 'altra' dell'India è un «assurdo» (come «svuotare con un ditale il mare»...)<sup>33</sup>, uno 'sconfinamento', e sentendosi perciò quasi in colpa:

Revi era in un angoletto accanto alla porta, forse in un posto riservato agli ospiti, perché non era disteso sulla nuda terra, ma su una

---

che gli indiani sono dolci, soavi, miti, benigni, non si è detto ancora nulla. Lo straordinario è che siano così nelle condizioni di miseria, di squallore, di abbandono in cui si trovano a vivere, che di solito portano al vizio, all'abbruttimento, alla violenza, a ogni turpitudine. Gli indiani sono angeli che sfiorano il fango senza sporcarsi» (A. Todisco, *Viaggio in India*, cit., p. 60).

<sup>32</sup> P.P. Pasolini, *L'odore dell'India*, cit., pp.46-53. Il «sorriso di zucchero» di Revi anticipa quello di Ninetto Davoli. Si veda P.P. Pasolini, *Avvertenza*, in *Ali dagli occhi azzurri*, Milano, Garzanti, 1965, p. 515: «Ninetto è un messaggero / o vincendo (con un riso di zucchero / che gli sfolgora da tutto l'essere, / come in un mussulmano o un indù) / la timidezza, / si presenta come in un aeropago / a parlare dei Persiani».

<sup>33</sup> P.P. Pasolini, *L'odore dell'India*, cit., p. 51.

specie di stoffa bianca. Subito si accese il lampo del suo sorriso, ma era come un po' affannato, spento. Quando gli passammo davanti, per uscire dall'altra parte mi guardò fisso, e come impaurito. Io gli dissi qualcosa, balbettando [...]. Non riuscivo più a guardarlo nel viso<sup>34</sup>.

L'episodio di Revi è il momento centrale del libro, la chiave per comprendere le modalità dell'approccio all'India di Pasolini. Mentre Moravia non si fa sedurre da tentazioni protagonistiche e coinvolgenti emotivi, Pasolini è «portato a sottolineare l'esperienza personale, privata, intima» del viaggio; e se «la posizione» del primo – come egli stesso affermerà più tardi, nell'intervista a Renzo Paris –, è «accettare» la diversità antropologica e culturale del paese visitato, «ma non di identificarsi» con esso, quella del secondo è «di identificarsi senza veramente accettare»<sup>35</sup>, dibattendosi tra dubbi intellettuali e bisogno sentimentale d'azione.

In una lettura che non si fermi all'apparente occasionalità dell'aneddoto, la storia di Revi permette anche di cogliere la particolare declinazione che il genere-reportage acquista in Pasolini. Se *L'odore dell'India* non difetta della «visività» che caratterizza la letteratura di viaggio<sup>36</sup>, tradizionalmente considerata descrittiva (pur se non necessariamente nei termini riduttivi di una prosa «d'impressione e tavolozza»)<sup>37</sup>, l'«intento descrittivo» è però «trasceso» – lo ha segnalato Monica Farnetti – da uno «sforzo d'interiorizzazione», e d'investimento simbolico<sup>38</sup>.

Il ragazzino di Cochín che si stacca «dal mucchio degli straccioni» con i suoi stracci svolazzanti e la sua «tunichetta [...] del più puro candore», è sì un'immagine pittorica, o meglio un'inquadratura cine-

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 56.

<sup>35</sup> R. Paris, *L'esperienza dell'India*, cit., pp. XXXV-XXXVIII (il corsivo, mio, segnala il passaggio del pronome dalla prima alla terza persona). L'intervistatore si chiede anche se l'indifferenza di Moravia non fosse, «paradossalmente, più indiana della carità di Pasolini» (*ivi*, p. XXXV).

<sup>36</sup> Si veda, ad esempio, a p. 81: «Le cose mi colpivano ancora con violenza inaudita: cariche di interrogativi, e, come dire, di potenza espressiva. I colori dei pepli delle donne, che lì erano perdutoamente accesi, senza nessuna delicatezza, verdi che erano azzurri, azzurri che erano viola; l'oro delle conchette per l'acqua [...], i mucchi di folla vestita di stracci svolazzanti; i sorrisi nelle facce nere sotto i turbanti bianchi: tutto mi si riverberava nella cornea, imprimendosi con tale violenza da scalfirla».

<sup>37</sup> Cfr. P. Pancrazi, *L'invitato speciale*, in «Corriere della Sera», 21 settembre 1947, ora in *Della tolleranza*, Firenze, Le Monnier, 1955, pp. 115-122.

<sup>38</sup> M. Farnetti, *Le città morte: Pier Paolo Pasolini*, in *Reportages. Letteratura di viaggio del Novecento italiano*, Milano, Guerini, 1994, pp. 93-94.

matografica (nello stesso anno del viaggio in India Pasolini, è forse superfluo ricordarlo, esordiva nel cinema con *Accattone*), ma è, contemporaneamente, un simbolo, un archetipo dell'incorrotta purezza originaria, del «fanciullo divino» di Jung<sup>39</sup>.

Uno iato incolmabile separa la «lietezza cristiana» di Revi dalla lugubre allegria dei ricchi o, comunque, dall'assenza di speranza delle classi dirigenti:

E ricordo anche a Calcutta [...] c'era stata una tetra festa, con musiche e danze tradizionali, nella sala da pranzo al centro dell'albergo [...] erano tutti mezzi ubriachi [...] lugubrementemente allegri: ma muti. Non sapevano scambiarsi una parola. E si capisce, intorno a quel cocktail si stendeva Calcutta, la sconfinata città dove ogni dolore e disagio umano tocca l'estremo limite, e la vita si svolge come un balletto funebre. La gente che in India ha studiato, o possiede qualcosa, o comunque compie quella funzione che si chiama del «dirigere», sa che non ha speranza. [...]. L'orizzonte di una sia pur vaga rinascita non si delinea in questa generazione, e neanche nella prossima, e chissà in quale delle future<sup>40</sup>.

Ancora più distante da Revi e dagli «indianini» come lui<sup>41</sup> è «un certo tipo di borghese indiano», a quei tempi ancora «molto raro», il borghese che si modella su un ideale di bellezza importato dall'Occidente, perdendo così la propria identità:

È massiccio, corpulento, coi capelli che sarebbero bellissimi, come quelli di quasi tutti gli indiani, se un barbiere ben pensante non glieli avesse resi simili a due ali di corvo spezzate sulla nuca spelacchiata; ha una moglie grassa, vestita con un sari splendidamente rosa e giallo, il profilo appuntito sulle guance rotonde, e un po' di peluria sul labbro superiore; e una figlia vestita all'europea, stranamente bruttina, che ride con la voce di un cattivo grammofono<sup>42</sup>.

È questa una notazione fatta di passaggio, apparentemente marginale, ma illuminante se la leggiamo sulla falsariga di altri scritti

<sup>39</sup> Sull'incidenza del pensiero di Jung nella vita e nell'opera di Pasolini si veda G. Zigaina, *Pasolini e la morte. Mito alchimia e semantica del «nulla lucente»*, Venezia, Marsilio, 1987.

<sup>40</sup> P. P. Pasolini, *L'odore dell'India*, cit., pp. 68-69.

<sup>41</sup> Si veda a p. 74: «Il ragazzo suonava il flauto e ci guardava. Pareva, che suonando a quel modo, ci parlasse [...] «Eccoci qua», pareva dicesse, «poveri indianini, con questi nostri panni che appena ci coprono i piccoli corpi, nudi e scuri come quelli degli animali, agnellini o capretti [...]. Cosa succederà di noi? [...] tu, fortunato straniero, tornato nella tua patria ti ricorderai di noi, poveri indianini...»».

<sup>42</sup> *Ivi*, pp. 65-66.

pasoliniani, fra i quali il posteriore (e famoso) *Discorso dei capelli* di *Scritti corsari*:

Ero, questo settembre, nella cittadina di Isfahan, nel cuore della Persia. Paese sottosviluppato, come orrendamente si dice, ma, come altrettanto orrendamente si dice, in pieno decollo. Sull'Isfahan di una decina di anni fa – una delle più belle città del mondo, se non chissà, la più bella – è nata una Isfahan nuova, moderna e bruttissima. Ma per le sue strade, al lavoro, o a passeggio, verso sera, si vedono i ragazzi che si vedevano in Italia una decina di anni fa: dignitosi e umili, con le loro belle nuche, le loro belle facce limpide sotto i fieri ciuffi innocenti. Ed ecco che una sera, camminando per la strada principale, vidi, tra tutti quei ragazzi antichi, bellissimi e pieni dell'antica dignità umana due esseri mostruosi: non erano proprio dei capelloni, ma i loro capelli erano tagliati all'europea, lunghi di dietro, corti sulla fronte, resi stopposi dal tiraggio, appiccicati artificialmente intorno al viso con due laidi ciuffetti sopra le orecchie.

Che cosa dicevano questi loro capelli? Dicevano: «Noi non apparteniamo al numero di questi morti di fame, di questi poveracci sottosviluppati, rimasti indietro alle età barbariche! Noi siamo impiegati di banca, studenti, figli di gente arricchita che lavora nelle società petrolifere; conosciamo l'Europa, abbiamo letto. Noi siamo dei borghesi; ed ecco qui i nostri capelli lunghi che testimoniano la nostra modernità internazionale di privilegiati!»<sup>43</sup>

Pasolini, al suo primo viaggio in Oriente, cominciava a cercare, come farà nei suoi successivi viaggi nei Sud del Mondo, «volti antichi, paesag-

---

<sup>43</sup> L'articolo apparve il 7 gennaio 1973 sul «Corriere della Sera» col titolo *Contro i capelli lunghi*. La citazione è presa da: P.P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., 1999, p. 272. Lo stesso fenomeno di degradazione lo scrittore noterà nel Meridione d'Italia, durante i suoi «sopralluoghi» per la realizzazione di *Il fiore delle mille e una notte*: «Questa furia devastatrice contro il proprio passato recente e le sue abitudini considerate degradanti e vergognose, è il fantasma che percorre l'Oriente. Ma la stessa cosa succede anche nel Meridione italiano, specialmente in Sicilia. L'acculturazione del centro è completa: la cultura marginale, particolaristica, è distrutta e non produce più modelli. Catania, per esempio, è in frantumi (Palermo è sorretta ancora dalla struttura conservativa della Mafia). Giovani impazziti, o ebei o nevrotici, vagano per le strade di Catania coi capelli irti o svolazzanti, le sagome deformate da calzoni che stanno bene solo agli americani: vagano con aria soddisfatta, provocatoria, come se fossero depositari di un nuovo sapere. Sono, in realtà, paghi dell'imitazione perfetta del modello di un'altra cultura. Hanno perso la propria morale: e la loro arcaica ferocia si manifesta senza più forma. (P.P. Pasolini, *Sopralluoghi o la ricerca dei luoghi perduti*, in *Pierpaolopasolini. Corpi e luoghi*, a cura di M. Mancini e G. Perrella, Roma, Theorema edizioni, 1981, p. 26).



gi naturali intatti, creature «ierofaniche»<sup>44</sup> da contrapporre all'omologazione deturpante dei privilegiati. In questa direzione va riconsiderato anche il significato del titolo del *reportage* indiano che, secondo Renzo Paris, non ne rifletterebbe la nota dominante: «curiosamente *L'odore dell'India* è povero di odori», si legge nella già ricordata intervista a Moravia<sup>45</sup>. Se «odore» non è una delle parole più frequenti del libro, è però una delle più densamente connotate, è una 'chiave' per penetrare, anche simbolicamente, nel 'pianeta India'. Valga per tutti quest'esempio:

il solito altissimo odore che mozza il fiato. Quell'odore di poveri cibi e di cadaveri, che, in India, è come un continuo soffio potente che dà una specie di febbre. È quell'odore, che, diventato un po' alla volta un'entità fisica quasi animata, sembra interrompere il corso normale della vita nei corpi degli indiani. Il suo alito, colpendo quei poveri corpicini coperti di leggera e sudicia tela, sembra come corroderli, impedendogli di crescere, di arrivare a una compiutezza umana<sup>46</sup>.

L'attenzione per gli odori, e quindi l'importanza accordata all'olfatto, «il più animalesco dei nostri sensi», è certamente un indizio, come ha notato Moravia, del «neo-primitivismo» dell'autore<sup>47</sup>, che si paragona a «un segugio dietro le peste dell'odore dell'India»<sup>48</sup>. Ma, allo stesso tempo, e tenendo anche presente la tradizione del linguaggio mistico, è da mettere in relazione con la dimensione del sacro, in Pasolini veicolata – lo apprendiamo da una lettura concordanziale dei suoi testi poetici – dalla percezione sensoriale («la mia religione era un profumo» si legge in *La religione del mio tempo*)<sup>49</sup>. Possiamo scorgere quindi, nell'«odore» esibito dal titolo, la nostalgia di quell'antico sentimento del sacro che nell'Occidente industrializzato e consumista degli anni '60 si avviava a perdere ogni diritto di cittadinanza, a divenire solo un ricordo<sup>50</sup>. Dove «sacro» non è astrazione, ma «religione» nel senso di «“pietà per la creatura”, riconoscimento amoroso di tutto ciò che nasce e frondeggia alla pianta della “semplici-

<sup>44</sup> N. Naldini, Cronologia, in P.P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. CI.

<sup>45</sup> R. Paris, *L'esperienza dell'India*, cit., p. XXXVII.

<sup>46</sup> P.P. Pasolini, *L'odore dell'India*, cit., p. 59.

<sup>47</sup> R. Paris, *L'esperienza dell'India*, cit., p. 119.

<sup>48</sup> P.P. Pasolini, *L'odore dell'India*, cit., p. 104.

<sup>49</sup> Cfr. M. Rizzarelli, *I profumi di Casarsa e la celeste carnalità della poesia di Pasolini*, cit., pp. 162-163.

<sup>50</sup> Si veda *Nuova poesia in forma di rosa*, in *Poesia in forma di rosa*: «Ché io, del Nuovo / corso della Storia / [...] una sola cosa comprendo: che sta per morire /

ce vita”»<sup>51</sup>. Ed è con un'immagine rasserenante del sacro, con «l'odore delicato» dei roghi di Benares al centro di una scena di familiare semplicità che si conclude *L'odore dell'India*:

Intorno ai roghi vediamo accucciati molti indiani, coi loro soliti stracci. [...] Non c'è nessun odore, se non quello, delicato, del fuoco. Siccome l'aria è fredda, Moravia ed io ci avviciniamo istintivamente ai roghi, e, avvicinandoci, ci rendiamo presto conto di provare la piacevole sensazione di chi sta intorno a un fuoco, d'inverno, con le membra intirizite, e goda di star lì, insieme a un gruppo di casuali amici, sui cui volti, sui cui stracci, la fiamma colora placidamente il suo laborioso agonizzare. Così, confortati dal tepore, sogguardiamo più da vicino quei poveri morti che bruciano senza dar fastidio a nessuno. Mai, in nessun posto, in nessun'ora, in nessun atto, di tutto il nostro soggiorno indiano, abbiamo provato un così profondo senso di comunione, di tranquillità e, quasi, di gioia<sup>52</sup>.

---

l'idea dell'uomo che compare nei grandi mattini / dell'Italia, o dell'India, assorto a un suo piccolo lavoro» (P.P. Pasolini, *Poesie*, Milano, Garzanti, 1999, pp. 189-190).

<sup>51</sup> G. Savoca, *Ragione, Storia e corpo nella poesia di Pasolini*, in *Tra testo e fantasma*, cit., p. 90.

<sup>52</sup> P.P. Pasolini, *L'odore dell'India*, cit., p. 110. Sulla stessa lunghezza d'onda, anche se più analitica (e con aperture saggistiche), la descrizione di Moravia: «la morte va vista di notte, quando Benares è ridotta all'essenziale, ossia alle spire rosse che risplendono qua e là nell'oscurità. Di notte scompaiono infatti tutti gli aspetti della devozione indiana che ad un europeo possono apparire irritanti e anche ripugnanti e rimane soltanto la concezione della morte che è senza dubbio la cosa più alta di questo Paese. [...] Ecco la prima pira le cui fiamme rosse e gialle divampano con forza lasciando, però, intravedere tra i ciocchi ardenti qualche cosa di oblungo e di nero che potrebbe anche essere un corpo umano. Le fiamme divampano in un'oscurità completa; alla loro luce rossa e mobile si intravede, intorno al rogo, un cerchio di persone accoccolate sui calcagni, immobili, non tanto raccolte e meditabonde quanto indifferenti. [...] Alla fine si comprende che quest'indifferenza così stoica non è quella dell'insensibilità e della freddezza bensì quella della religione che considera la morte come un semplice cambiamento d'abito o di spoglia. In quel rogo, secondo una nota sentenza, non si consuma una persona unica e irripetibile bensì un vestito logoro, che non serviva più, una pelle vecchia abbandonata per una nuova. È evidente che una simile maniera di intendere la morte è preferibile a quella occidentale. Il problema della morte, almeno per quanto riguarda l'aspetto formale e rituale, non è mai stato risolto in Europa e tanto meno in America. La morte in Europa è una faccenda retorica e lugubre, di una solennità noiosa che mal dissimula l'antico terrore; in America, al contrario, è una specie di mascherata conclusa da una gita in macchina, come si può vedere nel romanzo di Waugh *Il caro estinto*. Ma la morte in India è leggera, semplice, filosofica, serena e priva d'importanza, come era forse nella Grecia antica» (A. Moravia, *Un'idea dell'India*, cit., pp. 29-30).



MARIA ROSA DE LUCA

**‘QUESTIONI DI FINALE’: NOTE IN MARGINE  
A TRE OPERE DEL TEATRO MUSICALE NOVECENTESCO**

È il momento della catarsi, la chiave di volta di tutte le storie, la metafora della vita e della morte, il punto di arrivo, la prova della compiutezza di un’opera; il finale rappresenta il momento risolutivo al quale l’artista lavora per cercare di dare un senso alla sua creazione. Su tre destini diversi, su tre modi di chiudere altrettante storie del teatro novecentesco ancora oggi è questione aperta: la prima riguarda l’incongruente tentazione di proporre un esito felice dell’avventura degli eterni amanti di Verona, delegata sulla scena del balletto a una mano già esperta quale quella di Prokofiev; la seconda e la terza rileggono le grandi incompiute di due maestri della Seconda Scuola musicale di Vienna, Schönberg e Berg, unite nella magnifica architettura seriale ma divergenti nel destino della loro compiutezza postuma.

Questo contributo è costituito dai testi di tre lezioni da me tenute nel corso di Storia della Musica dell’anno accademico 2004-05. Quell’anno il programma prevedeva un modulo di approfondimento sul teatro musicale novecentesco.

Dedico queste brevi *Note* al prof. Mineo, in segno di gratitudine e in memoria del mio apprendistato accademico svolto durante gli anni che lo hanno visto Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia di Catania.

**1. Nato sotto cattiva stella: l’avventurosa storia della messinscena di *Romeo i Džuljetta***

A Prokofiev fu tutto chiaro sin dall’autunno del 1934, anno in cui il Teatro Kirov lo contattò ripetutamente per la composizione di un balletto che avrebbe segnato non solo il suo rientro artistico in patria dalle scorribande occidentali e statunitensi, ma soprattutto il suo ritorno al teatro e, per di più, alla forma balletto; forte della lunga militanza basata sulla proficua collaborazione col padre dei *Ballets Russes*, Sergej

Djagilev, costellata da *La storia del buffone che ne mistifica altri sette* (1921), *Le pas d'acier* (1927) e infine da *L'enfant prodigue* (1929), epilogo della collaborazione col famoso impresario russo che nello stesso anno moriva a Venezia. La lunga *liaison* con Djagilev fu un fortuito e fortunato connubio fra due mirabili artefici del rinnovamento della scrittura musicale e dell'arte coreografica; l'uno per il dispiegarsi di una geniale vena compositiva capace di risolvere la musica in gesto; l'altro per l'estro, la fantasia e la spregiudicatezza manageriale che, anche in virtù della memorabile collaborazione di Michel Fokine, regalarono all'arte del balletto di derivazione russa quello slancio e quell'unicità in grado di farla eccellere su tutti i palcoscenici europei.

Se si esclude la breve azione coreografica dal titolo *Sul Dnepr*, commissionata da Serge Lifar per l'Opéra di Parigi nel 1930 e andata in scena due anni dopo, Prokofiev riprenderà dunque a scrivere per il teatro, e in patria, con *Romeo i Džuljetta*, op. 64, balletto tratto da William Shakespeare; sposando pienamente la linea politico-artistica dominante, in vena di riscoperta dei classici, che vedeva il grande drammaturgo elisabettiano particolarmente gradito, e la storia dei due giovani amanti di Verona plasmabile alle esigenze politiche del momento, in quanto «perfetto simbolo di una gioventù che vuole affermarsi, spinta da un ideale di rinnovamento capace di sfidare le vecchie contraddizioni borghesi»<sup>1</sup>.

L'*Autobiografia*<sup>2</sup> di Prokofiev riferisce i tempi, i modi e i protagonisti di una complicatissima vicenda contrattuale, che non mancò di far registrare difficoltà già in fase progettuale, alla quale è indispensabile far riferimento per leggere i prodromi dei tortuosi sviluppi relativi alla realizzazione dell'opera:

«Alla fine del 1934 furono intrapresi alcuni contatti con il Teatro Kirov riguardo ad un balletto. Ero molto interessato al soggetto lirico trattandosi del Romeo e Giulietta di Shakespeare. Ma il Kirov

<sup>1</sup> Michel Dorigné, *Serge Prokofiev*, Paris, Fayard, 1994, p. 447.

<sup>2</sup> Prokofiev ha pubblicato due diverse *Autobiografie*. La prima, in lingua russa, redatta tra il 1937 e il 1941, è relativa agli anni che vanno dal 1891 al 1937 e risulta suddivisa in due parti: *Infanzia e Anni di gioventù* («Sovietskaïa Mouzika», 1941, n. 4), *Gli anni dei viaggi all'estero e Dopo il ritorno in URSS* («Sovietskaïa Mouzika», 1946, n. 4). Una seconda *Autobiografia*, più lunga e più dettagliata, redatta dopo la morte del musicista, copre l'arco di tempo che va dall'infanzia agli anni del conservatorio fino al 1909. Quest'ultima fu pubblicata, congiuntamente alla prima, nella seconda edizione dell'opera compilativa: C. I. Chlifstein, S. S. Prokofiev, *Materiali, Documenti, Vos promononia*, Edizioni Musicali di Stato, Mosca, 1961.

fece marcia indietro e passò il contratto al Bolscoi di Mosca. Nella primavera del 1935, Radlov e io elaborammo lo scenario e consultammo scrupolosamente il coreografo per le questioni tecniche. La musica fu scritta nel corso dell'estate ma il Bolscoi, trovandola impossibile da danzare, annullò il contratto».

Questa la cronaca diretta ed essenziale dei fatti. Ma esaminiamo più in dettaglio i retroscena di un progetto che, a dispetto dell'entusiasmo dichiarato dall'autore, sembrava irrimediabilmente destinato a cadere in un *cul-de-sac*.

L'argomento fu concordato con Sergej Radlov, celebre coreografo russo, discepolo di Meyerhold, nonché direttore artistico del Teatro di Leningrado dal 1931 al 1934. Fu Radlov a lavorare alacremente per convincere Prokofiev, sin dal suo ritorno in patria, a collaborare alla realizzazione di un'ennesima trascrizione shakespeariana. Per la fattura del libretto, Radlov si avvale anche della cooperazione di un'altra grande figura del teatro sovietico dell'epoca, quella di Rotislav Zakharov, al culmine della fama dopo il successo de *La Fontana di Bakhtchissarai*. La drammatizzazione del balletto fu opera collettiva, a seguito di numerosi incontri a tre durante i quali i due coreografi si sforzavano di suggerire al compositore alcuni particolari scenici dello spettacolo, riconoscendo tuttavia al musicista piena libertà riguardo ai particolari della scrittura musicale.

D'altronde Prokofiev mostrò sin dall'inizio grande sicurezza e risolutezza: la forma dell'opera era già tutta nella sua mente. È chiaro che l'opera che egli si apprestava a comporre doveva fare i conti col suo apprendistato occidentale, frutto della collaborazione con Djagilev e di una scrittura musicale che denotava la piena maturità e il gusto personalissimo messi in luce non solo dai balletti già ricordati e dall'opera *L'Amore delle tre melarance* ma, in campo strumentale, da capolavori come le composizioni per pianoforte (*Sarcasmi*, *Visioni fuggitive*, le prime quattro *Sonate*) e da pezzi sinfonici come la *Suite scita*, il *Primo concerto* per violino e orchestra e, non da meno, la *Sinfonia classica*.

Sebbene non aliena dalla preoccupazione di corrispondere alle direttive estetiche sovietiche che avrebbero potuto inficiarne l'ispirazione, la fantasia lirica e tematica che Prokofiev mise in atto nella costruzione delle memorabili pagine del *Romeo e Giulietta* – seguendo solo e soltanto Shakespeare e perseguendo unità e coesione logica e drammatica all'interno della struttura formale del balletto – aggiunge un tassello in più al già ricco panorama artistico del balletto russo, la cui tradizione aveva raggiunto l'apice del successo con i capolavori di Ciaikovski per intenderci. E tutto ciò senza tradire l'evoluzione stilistica del

musicista. La sua scrittura, scevra da complicazioni armonico-stilistiche, a tutto vantaggio di una vena lirica di stampo romantico, riuscì ad andare ben oltre la complessione dei balletti realizzati con Djagilev.

In quest'opera Prokofiev raggiunse altre dimensioni anche per ciò che concerne la durata, che tocca le due ore e mezza di spettacolo, e che sancisce la fine del balletto *à la manière de Petipa*: un tipo di balletto nel quale lo spettatore era costretto a seguire gli sviluppi dell'azione affidandosi all'efficacia della gestualità dei ballerini e agli effetti coreografici ridondanti di acrobazie e di costumi appariscenti. Il nuovo balletto si umanizza, la musica postula azioni e stati d'animo secondo una *vis drammatica* propria di un'opera in cui la danza, la gestualità, le espressioni del viso sostituiscono le parole di un libretto. Alla luce di tutto ciò, il genio musicale di *Romeo e Giulietta* appare subito come il prodotto di un perfetto equilibrio fra le componenti musicali, timbriche, armoniche, melodiche innestate in un contesto drammatico ben congegnato.

A rendere solido l'intreccio dell'opera, risultò congeniale un uso strenuo e strepitoso della tecnica del *leitmotiv*, di stampo wagneriano. I temi conduttori, infatti, dipendono e accompagnano i personaggi, esaltando la connotazione psicologica di ciascuno di essi e assecondando gli sviluppi dettati dall'azione drammatica. L'affresco della passione romantica, coniugata a colori rinascimentali, scaturisce non dall'utilizzo di forme e materiali vetusti, bensì dalla modernità e dalla maturità di una scrittura capace di reinventare e ricontestualizzare l'intensa storia dei due giovani amanti.

La prima versione del balletto è datata 16 maggio 1935. La messa in scena si articolava in quattro atti e nove quadri, coincidendo esattamente con la vicenda di Shakespeare tranne che nel finale, nel quale i due protagonisti riuscivano a rimanere in vita grazie a un *coup de théâtre* davvero inatteso e certamente clamoroso. Romeo, infatti, arrivava un minuto prima, appena in tempo per trovare la sua Giulietta ancor viva, e tutto si concludeva per il meglio. La ragion d'essere di «tanta barbarie», come ebbe poi ad ammettere lo stesso musicista, era che «i vivi possono ballare, i morti che giacciono a terra invece no»<sup>3</sup>. E, sfoderando un'inattendibile filologia shakesperiana, Prokofiev si spinse a giustificare le ragioni dell'insolito *happy end*. A Shakesperare non sarebbe dispiaciuto un tal finale, visto e considerato che ne *I due Gentiluomini di Verona*, coevi a *Romeo e Giulietta*, era riuscito a concepire un esito

---

<sup>3</sup> Michel Dorigné, *cit.*, p. 449.



assai meno crudele. Il fallimento dell'operazione fu decretato non solo dall'incontenibile sdegno dei membri moscoviti della Società shakespeariana, ma anche dall'*équipe* che sovrintendeva alla composizione. In barba a tutte le giustificazioni addotte dal musicista, fu infatti notato che la contraddizione era insita nella sua stessa scrittura: la musica dell'*happy end* mostrava una tragicità non consona ad un finale felice. Sicché la struttura dell'opera venne definitivamente fissata in quattro atti e dieci scene con i due amanti morti e danzanti.

Il balletto fu definitivamente ultimato nel settembre del 1935 e montato nell'ottobre dello stesso anno al Teatro Bolscoi, alla presenza dell'autore e di una commissione di saggi che decretò all'unanimità l'accettazione dell'opera. Tuttavia, inspiegabilmente, avvenne che la direzione del teatro decise di scartare la messinscena, proponendo al compositore l'esecuzione di alcune parti del balletto solo in versione orchestrale. Fu così che vennero tirate fuori le due *suite*: op. 64 *bis* (1. *Danza popolare*, 2. *Scena*, 3. *Madrigale*, 4. *Minuetto*, 5. *Maschere*, 6. *Romeo e Giulietta*, 7. *Morte di Tibaldo*) e op. 64 *ter* (1. *Montecchi e Capuleti*, 2. *L'infanzia di Giulietta*, 3. *Padre Lorenzo*, 4. *Danza*, 5. *Romeo e Giulietta prima della separazione*, 6. *La danza delle ragazze delle Antille*, 7. *Romeo presso la tomba di Giulietta*), offerte al pubblico in concerto a Mosca ben quattro anni prima dell'effettiva realizzazione della messa in scena. Pur essendo entrambe composte da sette pezzi, Prokofiev riuscì a conferire a ciascuna *suite* un profilo diverso: la seconda, ad esempio, presenta un carattere più lirico-drammatico, dato dai numeri compendiatosi al suo interno volti ad una descrizione psicologica dei momenti salienti del dramma. Sono celebri i numeri cinque e sette, la cosiddetta *Scena degli addii* e quella relativa alla morte e sepoltura di Giulietta, nei quali lo sviluppo drammatico viene sublimato dalla tessitura sonora degli archi che riescono a suggerire l'atmosfera rarefatta della morte della protagonista, quasi in un lento e progressivo dissolversi della luminosità dei suoni. Una versione dell'opera in dieci pezzi per pianoforte solo, op. 75, verrà realizzata da Prokofiev nel 1937 e una terza *suite*, op. 101, sempre per orchestra, ma di minore interesse, vedrà la luce nel 1946.

Dopo l'esecuzione a Mosca, la partitura in forma di concerto giunse con gran successo anche all'estero. E fu così, come conseguenza dell'interesse suscitato, e a conferma dell'ostilità della patria sovietica, che il balletto vide la luce a Brno, in Cecoslovacchia, il 30 dicembre 1938, ad opera del coreografo Vankja Psota, con sette rappresentazioni in cinque mesi e forti consensi da parte della critica e del

pubblico. Soltanto a questo punto ripartirono le trattative in terra sovietica, quando il Teatro Kirov riprese in considerazione la possibilità di mettere in scena *Romeo e Giulietta* con la regia di un recalcitrante Léonid Mikhailovitch Lavroski, coreografo ufficiale del Kirov, e la direzione d'orchestra di Isaïe Sherman.

E fu subito guerra. Si trattò del confronto tra due personalità forti: quella del musicista, che aveva composto l'opera avendo una sua ben precisa idea del balletto; e quella del più grande coreografo in terra sovietica, più realista del re, che aveva studiato Shakespeare soprattutto dal punto di vista storico-filologico e rimaneva detentore di un'idea di balletto che voleva la ferrea supremazia del teatro drammatico su quello danzato. Non era certamente la condizione ideale per una serena e pacifica realizzazione dell'opera. A rendere inconciliabili i codici dei linguaggi parlati dai due fu proprio la musica di Prokofiev, esempio di quello stile personalissimo, intriso in alcune parti di stravinskismo e di tutto ciò che era penetrato nell'ispirazione del compositore russo soprattutto durante i suoi soggiorni in terra straniera. L'opera fu interpretata da Konstantin Sergeiev nel ruolo di Romeo e, in quello di Giulietta, da Galina Oulanova, la famosa ballerina che solo due anni più tardi dichiarerà Prokofiev il suo autore preferito, ma che all'occasione si lasciò andare a devastanti dichiarazioni a supporto dell'ostilità di Lavroski nei confronti del musicista:

«È stato indispensabile, ad esempio al momento del primo duo sul balcone, semplicemente non ascoltare la musica, ma danzare lasciandoci guidare unicamente dal nostro ritmo. Questo è molto inusuale per me ed è stata un'esperienza che spero non si ripeterà mai più in un altro spettacolo.»<sup>4</sup>

Il terribile Lavroski non giunse mai a capire la musica di Prokofiev, non avvertiva il "principio danzante" che muoveva quella partitura, e pur di "correggere" quel balletto secondo la sua personalissima idea arrivò a stravolgerne la struttura formale sostituendo le parti musicali che, secondo lui, erano inadatte a un corrispettivo coreografico. Il duello giunse all'apice nel momento in cui il coreografo, arbitrariamente, prese lo scherzo della *Seconda Sonata* per pianoforte del compositore russo e regolò su questa la scena relativa alla danza dei

---

<sup>4</sup> Galina Dobrovolskaïa, *Prokofiev et Lavroski: les difficultés d'une grande création*, in *Roméo et Juliette*, «Avant-Scène Ballet Danse», 1984, p. 25.

servi e dei valletti. La misura era colma. Prokofiev, indignato, di fronte a cotanta arroganza andò via, giurando che non avrebbe aggiunto nemmeno una nota e tanto meno permesso un simile scempio. Tuttavia, dopo alcuni giorni, mandò una musica nuova di zecca, coincidente per ritmo e per sfumature dinamiche allo scherzo rubato da Lavroski. A questa prima interpolazione, ne seguirono delle altre. Così, su richiesta del coreografo, fu scritta la variazione alla scena di Giulietta al ballo, e quella di Romeo nella prima grande scena del duetto d'amore. Finalmente lo spettacolo di Lavroski fu varato nel 1940. Ebbe un immenso successo e sopravvisse sulle scene europee per quasi venticinque anni, da solo e senza paragoni. Eppure Prokofiev confidò a Nestiev, suo biografo: «Non sono d'accordo con l'alto apprezzamento di Lavroski, è un uomo che spesso mette in scena contro la musica»<sup>5</sup>.

Dal 1960 si succedettero delle nuove versioni coreografiche del balletto, quella di Nikolaj Bojarčikov (Perm, 1972), di Oleg Vinogradov (Leningrado, 1976), e soprattutto quella di Jurij Grigorovič (Mosca, 1979), che per la prima volta utilizzò la partitura di Prokofiev nella sua interezza riuscendo a comprendere e a far comprendere la portata avanguardistica dell'opera, rintracciando così le linee di raccordo della musica con lo spirito dell'epoca, quello al quale il cieco *ego* lavroskiano si era ribellato. Il balletto continuerà ad arricchire anche il repertorio sinfonico, decretando sempre più il successo di *Romeo i Džuljetta* op. 64 e uguagliando nel tempo la fama de *Lo schiaccianoci* ciaikovskiano.

Ed è soprattutto con quest'opera che il compositore russo ha consegnato alla storia la forma balletto fortificata dal suo genio e da una possibilità in più: il diritto acquisito dalla danza al realismo, che è quello dei suoi protagonisti, della ricchezza psicologica e dei temi sociali, che non sarà né di *Cenerentola* né de *La favola del fiore di pietra* che chiuderanno il suo apporto artistico all'arte coreutica. La vittoria di Prokofiev, molto più reale e imperitura di quella di Lavroski, sarebbe stata dell'avvenire. Nato sotto cattiva stella, al pari dei suoi sventurati protagonisti, *Romeo i Džuljetta*, all'unanimità, sarebbe stato decretato un alto esempio di quell'arte sublime che consegna ai posteri, ancora una volta, il dramma eterno dei due amanti di Verona.

---

<sup>5</sup> *Op. cit.*, p. 25.

## 2. Una sentenza finale per *Moses und Aron* di Arnold Schönberg

Nel 1957 la vedova di Arnold Schönberg, Gertrude Kolich, dando alle stampe la partitura di *Moses und Aron*<sup>6</sup>, consegnò al pubblico l'incompiuta del marito della quale, al momento della morte del compositore avvenuta il 13 luglio 1951, erano stati musicati solo i primi due atti mentre del terzo rimaneva solo il libretto. La Kolich siglò la pubblicazione con una declaratoria destinata a marchiare definitivamente il destino dell'opera e, soprattutto, il senso di quell'incompiutezza: "Wie es ist, so hat es sein sollen". Così è, e altrimenti non può essere. In realtà non si trattò solo di un motto lapidario volto a configurare definitivamente l'ermeneutica dell'incompiuta schönbergiana ma l'avvio di tutta una serie di ragionamenti, scritti *in exsergo*, di Frau Schoenberg che, se da una parte sembrarono giustificare un destino nel segno dell'incompiutezza voluta dall'autore, dall'altro aprirono un ampio dibattito sul perché di quella voluta incompiutezza<sup>7</sup>.

La tessitura drammaturgica del *Moses* è direttamente proporzionale alla comprensione, lungo giustificazioni espressivo-creative, dell'intera vicenda compositiva schönbergiana: se, infatti, la genesi dell'opera è strettamente relata alla messa a punto del metodo di composizione dodecafonico – che Schönberg concepisce e fa suo fra le esperienze preparatorie dell'altrettanto incompiuta *Die Jakobsleiter* e le sperimentazioni significative delle *Variazioni* op. 31 e del *Terzo Quartetto* – dall'altro lo sviluppo è intimamente legato alla combattuta vicenda personale relativa alla propria identità di ebreo<sup>8</sup>. È fatto noto che Schönberg, di famiglia israelita, era dal 1898 un cosiddetto fuoruscito dalla comunità ebraica, avendo optato per la confessione luterana, alla quale aderì fino al 1933, anno in cui, con un atto pubblico, decise di fare ritorno alla sua fede originaria. Il rinnovato battesimo avvenne in una sinagoga parigina subito dopo il lungo sog-

<sup>6</sup> Arnold Schönberg, *Moses und Aron*, partitura, E. S. 4935, Pl. Nr. 39487, 1957. Cfr. Giovanni Morelli, «Wie es ist, so hat es sein sollen». Un «motto» [1980] per Gertrud Kolisch Schoenberg, in *Schoenberg & Nono*, a cura di Anna Maria Morazzoni, Firenze, Olschki, 2002, pp. 185-227.

<sup>7</sup> Sulla disquisizioni di Gertrude Kolisch si veda il citato saggio di Giovanni Morelli alle pp. 188 e seguenti.

<sup>8</sup> Anna Maria Morazzoni, *Schönberg's Plural Concept of Faith and Reason*, in *Arnold Schönberg und sein Gott*, Bericht zum Symposium (26-29 Juni 2002), Wien, Arnold Schönberg Center, 2003, pp. 79-92.

giorno in Spagna, fra il 1931 e il 1932, e, soprattutto, a seguito della sua destituzione dal ruolo di insegnante della Hochschule della Prussiche Akademien der Künste di Berlino. Infatti, a causa dell’inizio delle persecuzioni antisemite naziste, Schönberg fu costretto ad abbandonare la Germania per non farvi più ritorno. Il suo congedo dalla *kultur* tedesca e da una terra che sentiva fortemente sua, “simbolicamente” fu segnato da quel rientro nell’originaria religione ebraica. Il tormento di quella separazione avrebbe trovato un’altrettanto simbolica rappresentazione nel dualismo ontologico dei biblici fratelli Moses e Aron, grandiosi protagonisti dell’opera alla quale aveva cominciato a lavorare durante il soggiorno barcellonese.

Il pensiero musicale fu il vero e proprio campo nel quale risultò evidente la sua crisi spirituale, significata da un riposizionamento nella veste di artista che, così come risulta testimoniato dalla sua opera e dai suoi scritti, viene vissuto nella quanto mai realistica identificazione col personaggio dell’eletto di *Die Jakobsleiter*, sorta di aspirante *super partes* di una dicotomica legge-azione sulla quale risulta basato anche il soggetto di *Moses und Aron* «che tratta della coincidenza del dovere e dell’impossibilità di esprimere verità inesprimibili»<sup>9</sup>, necessario significato di quella perfetta ortodossia del secondo coro dell’op. 27 che recita:

«Non fabbricarti un’immagine!  
Un’immagine delimita,  
definisce, racchiude,  
ciò che deve restare illimitato, irraffigurabile.

Un’immagine esige un nome:  
solo dal piccolo la puoi togliere;  
non onorare ciò che è piccolo!

Devi credere allo spirito!  
Immediato, scevro da sentimenti,  
scevro da se stesso,  
Devi, eletto, devi, se vuoi restarlo!»<sup>10</sup>.

Da un punto di vista strettamente musicale la rappresentazione di un inesprimibile Dio trova giustificazione nella razionale costruzione dell’opera, interamente edificata su un’unica serie, metafora di Dio, ma *Unvorstellbare*, “irrapresentabile”. Dio, irraffigurabile e inesprimibile,

---

<sup>9</sup> Giovanni Morelli, cit.

<sup>10</sup> Arnold Schönberg, *Testi poetici e drammatici*, Milano, Se, 1995, p. 57.

è onnipresente quale principio generatore della partitura, cioè la serie; ma quest'ultima, che agisce esattamente, e a sua volta, come entità suprema non risulta manifesta; genera solo attraverso complessi razionamenti interni che pervadono l'intera opera<sup>11</sup> e che conducono lo stesso compositore a dichiarare: «sono riuscito a sostenere addirittura un'opera intera, il *Moses und Aron*, su un'unica serie. Infine ho capito che, proprio al contrario di quanto avevo temuto, tanto più la serie mi diventa familiare, tanto meglio riuscivo a *ricavarne dei temi*.»<sup>12</sup> La serie originaria esiste, c'è, ma non risulta manifesta *ab initio*; essa agisce esattamente come il soffio vitale, genera, dà vita, si scioglie in un magma sonoro complesso nel quale può essere rintracciata concettualmente:



In realtà, la costruzione della partitura è prova di quel profondo, combattuto, ma solido, dibattito interiore – che non manca di sottendere la stessa musica – sull'unicità inesprimibile e irraffigurabile, ma ontologica, di Dio, della quale la contrapposizione fra i due fratelli – che dal punto di vista strettamente vocale si evidenzia in *Sprechstimme*

<sup>11</sup> Come è stato giustamente notato da David Lewin, «La concezione drammatica di *Moses und Aron* dipende dalla natura paradossale di Dio: l'«irraffigurabile» [*das Unvorstellbare*] comanda a se stesso di essere «raffigurato» [*vorgestellt*]. La metafora musicale che riflette (o meglio definisce) questa concezione è la natura della serie e del sistema dodecafonico inteso come «pensiero musicale», per usare la terminologia di Schönberg. La «serie» (o il «pensiero musicale» non è un concreto e specifico soggetto o oggetto musicale da presentare una volta per tutte come riferimento sonoro e temporale; essa è piuttosto un'astrazione che si manifesta ovunque [*allgegenwärtig*] nell'opera. Tuttavia può essere percepita, o realizzata, solamente mediante la connessione di specifiche idee [*Vorstellungen*] o persino rappresentazioni [*Darstellungen*]. Cfr. David Lewin, «*Moses und Aron*: osservazioni generali e note analitiche sulla prima scena dell'atto primo, in *Schönberg*, a cura di Gianmario Borio, Bologna, il Mulino, 1999, pp. 137. Cfr. anche Gianluigi Mattietti, *Strutture dodecafoniche e tematiche nel Moses und Aron di Arnold Schönberg*, Palermo, Teatro Massimo, 2002, pp. 17-31.

<sup>12</sup> Arnold Schönberg, *Lettere*, Firenze, La Nuova Italia, 1960.



(Mosè) e in *Sprechgesange* (Aronne) – risulta essere la testimonianza teatrale mentre, invece, la sofisticata architettura armonico-melodica fornisce la prova della volontà da parte del compositore di dare/non dare voce all'inesprimibile.

Il lungo parto del *Moses* e la relativa incompiutezza o compiutezza (se si sposa la tesi della sua completezza reale effettiva in quel terzo atto senza musica) è testimoniata dall'epistolario in cui il compositore manifesta le sue esitazioni. In una lettera a Walter Eidlitz del 15 marzo 1933 scrive:

«il terzo atto, che sto rielaborando almeno per la quarta volta, per il momento significa – ancora e sempre – la morte di Aronne. Tuttavia alcune incomprensibili contraddizioni contenute nella Bibbia mi hanno sino ad ora procurato gravi difficoltà. Per quanto mi attenga poco al testo biblico, in alcuni punti è assai difficile superare certe contraddizioni...<sup>13</sup>».

Testimonianza della suo ritorno alla fede originaria si trova, invece, in una lettera ad Alban Berg del '35:

«come sicuramente hai notato, il mio ritorno alla religione ebraica è avvenuto già da molto tempo ed è riconoscibile nelle mie opere, persino in quelle pubblicate (*Du sollst mich...*) e nel *Moses und Aron* che tu conosci dal 1928, ma che è da retrodatare di cinque anni almeno.»<sup>14</sup>

La possibilità di mettere ugualmente in scena l'opera senza la musica dell'ultimo atto viene vagliata da Schönberg nel 1950 in occasione di un contatto con Francesco Siciliani<sup>15</sup>, durante il quale si prospettano varie soluzioni per una ipotetica messinscena nel seno del Maggio Musicale Fiorentino. Il musicista suggerisce a Siciliani una serie di modalità in cui può essere rappresentata l'opera:

- «1 Rappresentare solo i primi due atti, e per quanto riguarda il terzo:
  - a) tralasciarlo, ovvero
  - b) rappresentarlo in forma recitata. (È un dialogo tra Mosè e Aronne a cui, dopo la morte di Aronne, fa seguito un lungo monologo di Mosè)
- 2 Rappresentare solo la scena della 'Danza intorno al Vitello d'Oro' (dal secondo atto), ovvero
- 3 l'intero secondo atto [...].»

---

<sup>13</sup> *Op. cit.*, p. 189.

<sup>14</sup> *Op. cit.*, p. 200-201.

<sup>15</sup> *Op. cit.*



Nella storia delle esecuzioni del *Moses* l'anno 1951 segna una data importante: durante i *Ferienkurse* di Darmstadt si svolse il secondo congresso internazionale dodecafonico al cui interno venne realizzata, a cura di Scherchen, la prima esecuzione di *Der Tanz um das goldene Kalb* da *Moses und Aron*<sup>16</sup> dalla quale prese origine la «ricezione divergente» della lezione schönberghiana da parte dei giovani Stockhausen e Goeyvaerts<sup>17</sup> sancita, successivamente, dall'icastico *Schoenberg est mort* di Boulez.

Hermann Scherchen ebbe un ruolo importante nella messa in opera dell'incompiuta opera poiché gli venne affidata la ricostruzione della partitura per la prima esecuzione avvenuta in forma concertante ad Amburgo il 12 marzo 1954.

Nel 1957, anno di pubblicazione della partitura annotata da Gertrude Kolisch, fu realizzato il compimento esecutivo «così com'è e come deve essere», a Zurigo, il 6 giugno, con l'Orchestra della Tonhalle diretta da Hans Rosbaud e il ruolo di Mosè sostenuto da Hans H. Fielder, stesso interprete dell'esecuzione radiofonico-oratoriale amburghese<sup>18</sup>. Da lì altre epifanie dell'opera si sono succedute nel tempo: una messinscena berlinese avrebbe visto la luce il 4 ottobre 1959 all'Opera di Stato di Berlino con la direzione di Scherchen, una prima italiana al Teatro alla Scala il 19 giugno 1961.

Nella storia dell'ermeneutica del mancato finale di *Moses und Aron* va ricordata la traduzione cinematografica realizzata, nel 1974, da Danièle Hueillet e Jean-Marie Straub. I due cineasti decisero di 'completare' l'opera girando anche il terzo atto incompiuto nel quale la dicotomica battaglia fra l'essere come apparenza e il dover essere come inesprimibile pensiero si realizzasse «in un utilizzo non-strumentale ma concettuale del fuoricampo: l'idea, il pensiero esistono, nella *texture* cinematografica di Hueillet e Straub, solo in assenza, *fuori campo*: quel che s'inquadra invece *non è*: è falsa fantasmagoria da cui la macchina da presa fugge»<sup>19</sup>. Era solo una delle tante possibili interpretazioni oltre quel motto di Gertrud Kolich.

<sup>16</sup> Cfr. Friedrich Hommel, «... die Sache interessiert mich sehr...», *Arnold Schönberg Brief-wechsel mit Wolfgang Steinecke 1949-1951*, in *Darmstadt-Dokumente I*, a cura di Heinz Klaus Metzger e R. Riehn, in «Musik-Konzipte», I/1999, Monaco.

<sup>17</sup> Veniero Rizzardi, *Nono e la 'presenza storica' di Schoenberg. Appunti per una ricerca*, in *Schoenberg & Nono*, cit., p. 234.

<sup>18</sup> Giovanni Morelli, cit., p. 189.

<sup>19</sup> *Op. cit.*, p. 213.

### 3. La controversa compiutezza della *Lulu* di Alban Berg

Il destino dell'opera incompiuta di Alban Berg, *Lulu*, fu per molto tempo legato all'ostracismo da parte della vedova Helene Berg a cedere ciò che rimaneva del lavoro del marito; sebbene l'interdizione si mantenesse ufficialmente fino al momento della morte della donna, avvenuta nel 1976, *Lulu* smise di essere incompiuta dopo una lunga collaborazione fra la casa editrice Universal Edition e il compositore Friedrich Cerha il quale impiegò ben dodici anni, dal 1962 al 1974, per mettere insieme i pezzi "rimasti" di quel complesso meccanismo drammaturgico che era per l'appunto l'opera di Berg. Ma andiamo con ordine. Alban Berg morì il 24 dicembre 1935 nel momento in cui dell'opera era già stata scritta la particella, cioè la stesura quasi completa delle parti vocali; l'intera partitura mancava soltanto della strumentazione del terzo atto ma, a conti fatti, escluse la parte iniziale della prima scena e un paio di estratti dalla *Lulu-Suite* confluiti nel finale dell'opera (in tutto 390 misure) le rimanenti 1326 restavano ancora da strumentare.

Fu questo il lavoro nel quale volle scommettersi Cehra, accettando l'invito declinato da altri illustri musicisti, quali Schönberg e Webern, finalizzato all'ultimazione di quella partitura, rappresentazione della drammatica vicenda della donna lussureggiante espressione delle istanze novecentesche, iniziata da Berg fra la fine degli anni Venti e gli inizi dei Trenta del Novecento, tratta dai drammi *Erdgeist* e *Die Büchse der Pandora* di Frank Wedekind.

Da un'accurata analisi dell'opera<sup>20</sup>, *Lulu* avrebbe dato prova di possedere una particolare costituzione capace di metterne in risalto la continua aspirazione alla compiutezza; mentre nel *Moses* la tensione del dualismo Mosè-Aronne appare senza soluzione, *Lulu* sembra pervasa sin dall'inizio di una sua insita 'circolarità', sorta di simmetria tematica data dall'evidente idea generatrice, quasi che la tragicità della vicenda, il suo esito, si trovasse già *in nuce* nell'essenza iniziale dei personaggi. Sebbene anche quest'opera sia stata composta interamente su un'unica serie – il progetto, apoteosi della tecnica seriale, nel quale vollero scommettersi Schönberg e Berg, – a differenza dell'incompiuta schönberghiana, in cui la serie primigenia era metafora costitutiva dell'idea di Dio, quindi irrapresentabile immediatamente

---

<sup>20</sup> Patricia Hall, *A view of Berg's Lulu through the autograph sources*, Berkeley, California University Press, 1996.

nella sua interezza e, di conseguenza principio unificatore dell'opera, in *Lulu* la serie viene presentata immediatamente (do-mi-fa-re-sol-la-fa<sup>#</sup>-sol<sup>#</sup>-si-si<sup>b</sup>-mi bem-do<sup>#</sup>), all'inizio del Prologo nella *Ménagerie*, e da questa prendono vita, attraverso gli artifici combinatori, i moduli seriali costitutivi degli altri personaggi, sorta di *leitmotiven*, concepiti quali tematizzazione di serie secondarie capaci di creare un'assonanza costitutiva fra i protagonisti del dramma.

*Lulu* fu eseguita per la prima volta a Zurigo il 2 giugno 1937 in una versione che vedeva la realizzazione soltanto dei primi due atti completi e a posto del terzo l'esecuzione di alcuni frammenti della *Lulu-Suite*, quali 'background music'<sup>21</sup> dell'episodio finale dell'uccisione della protagonista e della Contessa Geschwitz da parte di Jack lo squartatore. Era l'unica strada da perseguire al momento.

La messinscena del 24 febbraio 1979 segnò definitivamente il destino dell'incompiuta; era questa il frutto dei dodici anni di lavoro di Cehra sulla base della 'serie originaria' della partitura berghiana. Sembrerà strano ma mentre il motto di Gertrud Kolisch fissava l'essere del *Moses*, la compiutezza della *Lulu* col finale di Cehra segnava l'altalenante natura compiuta e incompiuta della *Lulu* di Berg. In quella data, sotto la direzione di Boulez e la regia di Patrice Chéreau, andava in scena una "compiuta" da altrui mano *Lulu*<sup>22</sup>. Ma il tempo, anche qui, avrebbe avuto modo di rileggere le attese, le aspirazioni, le interruzioni di quel lavoro per riinterpretare, per accettare e non accettare l'intervento della mano di Cehra. È questione aperta tutt'ora, ogni qualvolta va in scena una *Lulu*. È Berg quello di Cehra o è un Berg più autentico quello che manda in scena i due atti completi e il terzo con squarci della *Lulu-Suite* e del *Violin Konzert*, "legittime" parti di un discorso musicale ed esistenziale del compositore, volute interruzioni di *Lulu*, che contestualizzate alla continuità compositiva di vita e di crescita dell'opera, troverebbero una giustificazione all'interno del dramma? Insomma, una *Lulu* quale quintessenza della vita di Berg, sorta di misterioso universo che nel suo realizzarsi compie soltanto una delle infinite possibilità di esistenza dell'opera o una *Lulu* riletta e decodificata da mente altrui? Al tempo l'ardua sentenza.

<sup>21</sup> Cfr. anche George Perle, *Lulu*, Berkeley, California University Press, 1985; Douglas Jarman, *Lulu*, Cambridge University Press, 1991.

<sup>22</sup> Friedrich Cerha, *Arbeitsbericht zur Herstellung des 3. Akts der Oper Lulu von Alban Berg*, Vienna, Universal Edition, 1979.

ANNA PIA DESI

## QUADRI D'EPOCA: IL PENSIERO DI ARNOLD GEHLEN

Quando il nuovo sopravanza il vecchio, tant'è che le carrozze postali e gli apprendisti di bottega non appartengono più all'epoca della massificazione, della globalizzazione e della serialità, allora l'artista moderno apparirà diverso perché ha dimesso l'abito del creatore, per porsi come «inventore di qualcosa che non è mai esistito e che per suo tramite penetra nella realtà dell'essere»<sup>1</sup>.

Ma cos'è dunque questa svolta epocale che ha segnato l'arte moderna?

Può essere sufficiente per sciogliere questo interrogativo rinviare alla «crescente razionalità del dipinto moderno», idea cardine della riflessione estetica di Arnold Gehlen?

A tal fine vogliamo proporre una riflessione ermeneutica sul pensiero di questo intellettuale, verso il quale solo da poco tempo si è acceso nel nostro paese un certo interesse filosofico<sup>2</sup>.

Così prenderemo in esame un saggio de *L'Attualità del bello*, che rappresenta una rara occasione per un confronto tra i due pensatori: infatti Gadamer dialoga in *Pittura concettuale?* con Gehlen, citato peraltro una sola volta in *Verità e metodo*. In realtà nella sua opera del 1960, manifesto dell'ermeneutica ontologica, lo ricorda nella sua veste di antropologo, in una nota della terza sezione dell'ultima parte, che è quella dedicata al linguaggio.

---

<sup>1</sup> H. G. Gadamer, *L'Attualità del bello*, intr. di R. Dottori, trad. it. di R. Dottori e L. Bottani, Marietti, Genova, 1986, p. 142.

<sup>2</sup> Diamo alcuni cenni biografici. Arnold Gehlen è nato a Lipsia il 29 gennaio 1904, figlio di un editore; si è laureato in filosofia e ha insegnato Filosofia nell'università di questa città, e dopo a Königsberg e a Vienna. Dal 1947 ha insegnato Sociologia all'università di Scienze amministrative, ma dopo la guerra, a causa della sua adesione al nazionalsocialismo, fu privato della sua cattedra universitaria. È morto nel 1976.

S'impone subito una questione preliminare: perché il punto interrogativo che compare nel titolo del saggio gadameriano?

L'autore vuole forse alludere alla vaga identità di questa corrente dell'arte moderna, oppure, come crediamo, vuole mettere in luce le ambiguità della lettura di Gehlen su questo tema?

Tale lettura è contenuta in *Quadri d'epoca. Sociologia e estetica della pittura moderna*, pubblicato nella lingua originale nel 1960 e apparso in versione italiana nove anni dopo.

I quadri d'epoca sono le immagini di un tempo che si fissa per diventare un'epoca. «L'epoca in cui il tempo si fa epoca... è la nostra», un'epoca post-borghese che ci appartiene, un'epoca che Gehlen, riprendendo Cournot, chiama tempo della *post-histoire*<sup>3</sup>.

E quest'ultima è anche *post-nature*, laddove l'arte è segnata dall'artificio, una volta che a causa del suo affrancamento dal reale, ha troncato appunto ogni rapporto con la natura, realizzando in tal modo un'autonomia che la esonera da ogni forma di riconoscimento.

Ma l'abbandono del carattere oggettivo della pittura porta come estrema conseguenza l'indagine esclusiva sull'idea dell'arte, l'interrogazione dell'arte su se stessa, ma non per questo sminuita a una sorta di mentalismo esasperato. *Art as idea as idea* affermava l'americano Joseph Kosuth, uno dei più noti rappresentanti dell'arte concettuale, quella corrente dell'arte moderna che si manifestò a partire dalla metà degli anni Sessanta del secolo scorso<sup>4</sup>.

Ora l'analisi della pittura concettuale viene portata avanti nella riflessione di Gehlen in un contesto storico-filosofico che tralascia la componente soggettivistica, artefice di un processo di autonomia dell'immagine. E *post-histoire* ha insieme un senso sincronico e diacronico, è, nel tempo, un tempo fissato e immobile, e attraversa il tempo.

Giustamente mette in luce Gianni Carchia, al quale si deve la traduzione italiana del testo di Gehlen che stiamo prendendo in esame, la presenza di una duplice contestazione verso un concetto a-storico dell'arte da un canto, e verso una visione storicistica che legge il divenire dell'arte in termini di continuità, dall'altro.

<sup>3</sup> G. Carchia, *Quadri d'epoca. Pittura e post-histoire in Gehlen*, in «Aut-Aut», 1987, pp. 89-90.

<sup>4</sup> Chiaramente qui la definizione di Arte Concettuale risulta contestualizzata all'interno del percorso artistico, un'accezione assolutamente estranea alla riflessione estetica sia di Gadamer che di Gehlen.

La *post-histoire*, «... tempo rappreso dell'epoca post-borghese della cristallizzazione»<sup>5</sup>, rigetta allora un'estetica che si sottrae alla temporalità, ma che anche prende le distanze da ogni forma di storicismo, «incapace di vedere l'elemento di rottura, di discontinuità nell'impresa dell'arte moderna. Da un lato, cogliere il senso storico della astoricità, della *post-histoire*, è per Gehlen il solo modo di uscire dalle secche di qualunque prospettiva stilistica astratta, evitando tra l'altro di muovere dalla falsa opposizione fra rappresentativo e non rappresentativo, che ha ossessionato buona parte del dibattito intorno all'arte moderna»<sup>6</sup>.

Dunque incapace di staccarsi da una definizione tradizionale della pittura, Gehlen riconoscendo nell'astrazione la categoria estetica dominante nel nostro tempo, cade nell'equivoco di vedere in quel fenomeno che viene anche giudicato di dematerializzazione dell'immagine, solo l'estrema manifestazione narcisistica dell'arte, denominata genericamente astratta, senza con ciò voler alludere a una progressiva deoggettivizzazione della figura, piuttosto richiamando «l'intransitività soggettiva di una volontà d'arte, capace solo di evocazioni, non di oggettivazioni»<sup>7</sup>.

La considerazione di Gehlen sull'astrazione finisce quindi col dimenticare il tratto storico-filosofico di questa configurazione dell'arte moderna, che non costituisce perciò solo una presa di congedo dal reale, ma si colloca al contrario, secondo Carchia, all'interno di un'alternanza tra il "materico" e l'"idea". «Piuttosto, si tratta di vedere nell'astrazione post-moderna un punto di oscillazione estremamente irrequieto fra due estremi di cui [...] si deve sempre ipotizzare la compresenza: essi sono l'estremo del materico, da un lato, quello dell'idea, del concettuale assoluto dall'altro»<sup>8</sup>. L'intercambiabilità di questi due momenti di cui si alimenta l'astrazione preconizza senza dubbio altre correnti dell'arte moderna; e a proposito della riflessione gehliana su di questa, potrebbe forse risultare riduttivo spiegare l'intero arco della pittura contemporanea solamente in termini di astra-

---

<sup>5</sup> G. Carchia, Introduzione a A. Gehlen, *Zeit-Bilder. Zur Sociologie und Aestetik der modernen Malerei*, Klostermann, Frankfurt, 1986 (trad. it. A. Gehlen, *Quadri d'epoca. Sociologia e estetica della pittura moderna*, Guida, Napoli, 1989, p. 9).

<sup>6</sup> G. Carchia, *Quadri d'epoca. Pittura e post-histoire in Gehlen*, cit. p. 90.

<sup>7</sup> Ivi, p. 94.

<sup>8</sup> Ivi, p. 96. Va ricordato che il termine astrazione ha nella sua etimologia latina il significato appunto di estrapolazione, insomma un trarre fuori dal reale. Comunque oggi con arte astratta si intende l'arte che non riproduce il visibile.

zione. Riteniamo, a tal proposito, di dover concordare con chi rifiuta di identificarla solo con l'esemplificazione del complesso rapporto tra figurativo e non figurativo.

«Una sorta di complesso di colpa per una supposta perdita di contatto dalla realtà, ricongiunge qui Gehlen, senza ch'egli lo voglia, ai teorici conservatori dell'arte moderna, come attesta l'enfasi da lui posta sui presunti caratteri "soggettivi" dell'esperienza artistica novecentesca»<sup>9</sup>.

Il carattere sociale della riflessione estetica gehliana emerge con chiarezza quando l'estetico viene definito riecheggiando Marcel Mauss, un autentico "fatto sociale". In tal modo le istituzioni delle società arcaiche sono sorte come una smisurata opera d'arte, in cui il passaggio dalla natura alla cultura, è segnato da una finalità che richiama da vicino la finalità senza fine di stampo kantiano, propria della terza *Critica*.

Come si evince dal testo, l'uomo di Gehlen è "l'homo efficiens", colui che raffigura, l'uomo nel quale la capacità mimetica risulta prioritaria e gli consente di segnare il passaggio a partire dalle istituzioni arcaiche, dal "mondo naturale" al "mondo artificiale". E questo perché la facoltà mimetica, pur appartenendo a un contesto estetico, tuttavia è essenziale anche in quell'ambito di significazioni, in cui prevalgono elementi linguistici e logici.

La questione che a questo punto si impone, verte sugli elementi di differenziazione dell'arte come fenomeno specifico rispetto alla macroscopica esteticità che, in quanto istituzione, aveva accompagnato le trasformazioni sociali. Un'istituzione obbligatoria che resta tale «finché essa non è ancora consapevole di sé [...] finché cioè essa si risolve tutta nell'"estetico" in quanto fatto sociale totale»<sup>10</sup>.

Ora la secolarizzazione del rito a cui allude il titolo del saggio di Carchia, fa appunto riferimento a questo passaggio dall'arte intesa come diffuso atteggiamento estetico che pervade il sociale, a un'arte che nel nostro tempo circoscriviamo all'interno di determinate espressioni umane.

Cosa diversa è rispetto al rito la magia che viene detta "altra forma di secolarizzazione del rituale"<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Ivi, p. 97. Ci trova assolutamente d'accordo questa interpretazione di Carchia.

<sup>10</sup> G. Carchia, *L'opera d'arte dal rito alla secolarizzazione*. Arnold Gehlen e l'estetica del "Post-histoire", in «Aut-Aut», 245, 1991, p. 125.

<sup>11</sup> Ibidem.

In tale contesto trova spiegazione la predilezione di Gehlen per i quadri d'epoca, che non si sottraggono all'obbligatorietà delle istituzioni arcaiche.

Al contrario l'arte moderna scopre i suoi spazi di libertà, diventando così purtroppo "surrogato della vita" e sottraendosi, come accade alla pittura del post-impressionismo, ad ogni forma di riconoscimento.

Esiste allora un'equazione tra arte e libertà che è inversamente proporzionale con la sua incidenza sul sociale, perché quanto più l'arte si autonomizza dal mondo cessando ogni rapporto con questo, tanto più, dimettendo ogni aspirazione mimetica, essa diventa autoreferenziale, configurando in modo nuovo il suo relazionarsi con la realtà.

Riprendendo il testo gehliano, leggiamo come l'astrazione pittorica segue l'arte ideale e l'arte realistica. Mentre la prima che è mitologica e religiosa appartiene alle società feudale, l'arte realistica, che è quella rinascimentale, si basa sul riconoscimento e infine l'arte astratta è propria della società post-borghese, e non tollera alcuna influenza esterna. Così nell'arte astratta l'esperienza estetica riscopre il suo significato etimologico, concentrandosi su un sentire (*aistesis*, appunto) che fa appello esclusivamente alla soggettività, affrancando così l'arte da ogni ansia sociale o conoscitiva.

Dunque nella società industriale post-borghese l'arte astratta post-impressionista procede attraverso un progressivo esonero che la conduce ad allontanarsi da ogni aspirazione al reale, verso un ripiegamento su se stessa, in un contesto di totale autonomia e di assoluta soggettività.

Gehlen iscrive questo progressivo affrancamento dell'arte in un contesto sociale in cui la *post-histoire* è anche, come già ricordato, post-natura, che segnata dalla cristallizzazione culturale, può solamente demitizzare, all'interno di una progressiva soggettivizzazione dell'arte che liquida la figurazione.

Purtroppo ci può apparire sicuramente discutibile la presunta ambiguità dell'arte moderna che con un'esemplificazione piuttosto superficiale viene giudicata come "interpretazione del ciarpame e imballaggio di sedie".

Inoltre non può non stupirci una simile valutazione, perché nel XXI secolo, dopo il lungo e variegato cammino dell'arte contemporanea, ci si dovrebbe almeno aspettare un giudizio più attento agli eventi artistici e meno suggestionabile dalla innegabile, ma non certo destabilizzante e sicuramente apparente, insignificanza delle opere contemporanee.

Non possiamo allora sottoscrivere queste affermazioni di Gehlen.



«Nella vecchia arte “imitativa” [...] si presupponeva qualcosa che fosse degno di essere imitato [...] Ma l'arte basata sullo scatenamento “dell'informe vita psichica” è l'innovazione. Tuttavia la sua prognosi non può essere favorevole. Da dove infatti dovrebbe trarre una riserva di motivazioni che la protegga dall'asservimento a scopi extra-artistici, siano essi di natura politico-religiosa, politico-mondana o commerciale?»<sup>12</sup>.

Ha ragione Gadamer quando ritiene superficiale chi dice oggi “che banale idiozia” dinanzi alle opere del nostro tempo!

Gehlen percorre dunque strade diverse rispetto all'impostazione ermeneutica e invoca l'ascesi come unica via d'uscita in *un'epoca* di transizione qual è la nostra, che registra il nostro disagio e la nostra insoddisfazione, perché siamo in bilico tra un passato e un futuro, perché siamo sopraffatti da ansie consumistiche che cancellano la nostra individualità, se la società scatena *una volontà di consumo* che ci fa tutti uguali.

Dunque questa visione ascetica, che ci allontana da una società consumisticamente livellante e da un'arte che sopravvive esclusivamente perché sorretta da una finalità mercantile (anche i collezionisti “speculativi” sono messi al bando!), ci conduce alla contemplazione, al tempo come memoria, al profondo.

«L'ascesi nei confronti della storia e della realtà è abbandono del *poiein* in direzione della contemplazione, fuga dalla storia in direzione del tempo come memoria, ritorna dalla superficie al profondo, discesa al regno goethiano delle madri»<sup>13</sup>.

Allora l'ascesi, il pensare contro il fare, ancora la contemplazione contro il movimento nell'interiorità, invocata da Gehlen nel XII capitolo dei suoi *Quadri d'epoca* trova una collocazione privilegiata all'interno della sua riflessione estetica in quanto costituisce la panacea all'autoreferenzialità dell'arte moderna. Nel tempo in cui la mistificante libertà dell'arte, il suo affrancamento dal rito, cela in realtà una situazione di dipendenza, la presunta autonomia dell'opera d'arte comporta la degenerazione della soggettività in soggettivismo, come prevaricazione del soggetto nei confronti della sua espressione artistica.

Ma in che modo si realizza, a parere di Gehlen, l'ascesi? L'autore

<sup>12</sup>A. Gehlen, *Urmensch und Spätkultur. Philosophische Ergebnisse und Aussagen*, Wiesbaden, Verlag, 1986 (trad. it. E. Teano, *Le origini dell'uomo e la tarda cultura*, Il Saggiatore, Milano, 1994, p. 123).

<sup>13</sup>G. Carchia, *L'opera d'arte dal rito alla secolarizzazione. Arnold Gehlen e l'estetica del “Post-histoire”*, cit. p. 129.

di *Quadri d'epoca* ci rinvia al conflitto tra il moderno inteso come astrazione, da un canto, e, dall'altro, la storicità. Un rapporto, questo, quanto mai complesso, nella misura in cui il moderno, fatto di abbandono del reale e quindi a-storico, deve invece necessariamente recuperare il suo fondamento storico.

Cosicché, laddove il moderno, come più sopra è stato rilevato, si fa astrazione, troncando in tal modo ogni vocazione referenziale, aspirando all'assoluto, nel medesimo tempo si prostituisce al sociale, al mercato per colmare l'insensatezza della sua immotivata esistenza.

L'arte dunque, secondo Carchia, deve condurre alle estreme conseguenze questo suo affrancamento dal reale, fino all'abbandono della stessa modernità: «Il concetto gehliano di *post-histoire* sottende appunto questo richiamarsi reciproco di astrazione e storicità, di modernità e manierismo [...] Il *post-histoire*, lungi dall'essere "l'Altro" rispetto alla modernità, è la sua fine come implosione; [...] dall'astrazione è rampollata di nuovo la figura... Il *post-histoire* è un'allucinazione della modernità come categoria storica»<sup>14</sup>.

La razionalità dell'opera pittorica moderna, di cui si diceva in apertura, sarebbe più esattamente la razionalità dell'occhio ormai assolutamente prioritaria in un farsi pittorico, in cui la superficie sopravanza l'oggetto estetico ormai sfumato nella sua identità, dalla deformazione fino all'annullamento.

In tale maniera il riconoscimento del progressivo emergere del tratto razionale del quadro assolve per Gehlen a una funzione di fondazione metodologica. Tant'è, "la razionalità dell'occhio" si traduce nella pittura moderna in un abbandono della cosa, a favore di una rinnovata priorità concettuale.

Da qui il prevalere della superficie su questo oggetto che va sempre più dileguandosi.

Perciò la crescente concettualizzazione della "nuova" pittura, la cui manifestazione più evidente è la scomparsa del suo carattere mimetico, sancisce una nuova subordinazione; Gadamer però metterà in luce in «Arte e imitazione», un saggio del 1966 dell' *Attualità del bello*, a proposito del prevalere dell'idea nell'arte, come anche l'estetica kantiana, che si sottrae all'ambiguità di un'estetica dell'ornamento, ha una forma concettuale: «Un'opera d'arte, inoltre, esiste sempre in modo intellettualizzato, è cioè sempre presente potenzialmente in essa un momento concettuale»<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Ivi, p. 128.

<sup>15</sup> H. G. Gadamer, *L'Attualità del bello*, cit. p. 93.

Ad ogni modo la pittura concettuale, che richiama intenzionalmente l'idea di Apollinaire e il detto michelangiolesco, *si pinge col cervello, non con la mano*, è l'unica strada che può consentire a Gehlen di spiegare la progressiva caduta di ogni carattere mimetico, insomma la perdita del figurativo nell'arte, che tradisce in realtà la sua inadeguatezza a dare nuove forme appunto all'immagine post-borghese, insomma è l'incapacità degli artisti di realizzarsi.

Tuttavia potremmo domandarci se forse non è poi così determinante il suo rapporto con l'immagine, dal momento che è stato osservato che «l'astrazione non sembra connotare tanto il modo specifico di obiettivazione di questa apparenza liberata dall'immagine, quanto piuttosto una sua costitutiva incapacità di realizzazione»<sup>16</sup>.

Ma come caratterizzare allora l'arte moderna? Come cogliere i tratti essenziali della pittura che ci stupisce, come accade a chi visita un museo in cui vengono esposte le opere di Picasso o di Juan Gris? «Cos'è questo evento che non si può passare sotto silenzio?»<sup>17</sup>.

Ci sembra che valga la pena riprendere adesso, come già in precedenza anticipato, il saggio de *L'Attualità del bello* dedicato alla pittura concettuale, che può fornire un importante contributo al tema estetico che stiamo prendendo in esame: se Gadamer apprezza inizialmente l'analisi gehliana "estheticamente ben fondata" che coglie la logica dello sviluppo della pittura "come contrasto tra l'oggetto pittorico e la superficie pittorica", poco più avanti prende le distanze da questa riflessione diventata "ben poco convincente".

Ci riferiamo all'apologia della pittura concettuale, che risulta esasperata quando viene considerata come «l'unica a trarre le dovute conseguenze dall'arte moderna»<sup>18</sup>.

Ora appare una formulazione poco trasparente quella che intende Picasso come banale riproposizione delle intenzioni artistiche di Cézanne, sconfessando così «la solita derivazione del cubismo dal principio di Cézanne»: temi troppo noti questi perché possano essere qui ribaditi anche attraverso pochi cenni. Basti pensare alle *Grandi Bagnanti* di Cézanne in cui l'unicità della figura viene frammentata nel cono, perché conico è l'insieme delle raffigurazioni, nel cilindro, come sono cilindrici i tronchi degli alberi, nella sfera, come è tondeggiante la fisicità delle bagnanti.

<sup>16</sup> G. Carchia, *Quadri d'epoca. Pittura e post-histoire in Gehlen*, cit. p. 93.

<sup>17</sup> H. G. Gadamer, *L'Attualità del bello*, cit. p. 122.

<sup>18</sup> Ivi, pp. 123-124.

Nella sua famosa lettera a Emile Bernard, da Aix-en-Provence, del 15 aprile del 1904, il pittore scriveva: «Bisogna trattare la natura a mezzo del cilindro, della sfera e del cono: il tutto messo in prospettiva, così che ogni lato dell'oggetto, di un piano, si orienti verso un punto centrale. Le linee parallele all'orizzonte danno l'estensione (...) le linee perpendicolari all'orizzonte danno la profondità. E la natura per noi uomini, è più in profondità che in superficie; di qui la necessità di introdurre nelle nostre vibrazioni di luce rappresentate dai rossi e dai gialli, una quantità sufficiente di azzurrità (*bleuetés*) per far sentire l'aria».

Se Cézanne è stato un artista moderno che si rammaricava però di essere nato troppo presto, il Cubismo rappresenta la prima vera attestazione di modernità di un'arte che sancisce il primato dell'artista, il quale assume la consapevolezza di essere un tecnico.

Appare perciò inattendibile a Gadamer la posizione gehliana che rigetta la vicinanza tra Cézanne e il cubismo, rinunciando al carattere referenziale della pittura, per non cadere nella deformazione e allo stesso modo rappresenta agli occhi del filosofo una forzatura l'innesco del cubismo all'interno della filosofia neo-kantiana, alla ricerca di "un'idea filosofica fondamentale".

Gehlen «scorge una chiarificazione del programma dal cubismo nella filosofia neo-kantiana, in quella teoria della produzione dell'oggetto attraverso il pensiero che annovera – a differenza di Kant – tempo e spazio, come momenti categoriali a priori, tra i concetti intellettuali (categorie)»<sup>19</sup>.

Dunque la reduplicazione cubista della cosa, la molteplicità dei punti di vista che azzera la singolarità dell'immagine è certamente rivoluzionaria perché rappresenta «uno scuotimento intenzionale delle aspettative immediate di figuratività».

Ma da qui si apre una strada che conduce Gehlen a posizioni non supportabili, frutto di formulazioni poco trasparenti.

Infatti anche se il concetto di cosa come "compito infinito" del cubismo può presentare delle analogie con la cosa dei neo-kantiani, tuttavia in nessun modo la filosofia neo-kantiana potrebbe spiegarci la molteplicità visiva dell'oggetto cubista. E appare inoltre assurdo a Gadamer fare ricorso all'adombramento fenomenologico al fine di trovare elementi chiarificatori.

Annota seccamente Gadamer: «Lo stile sfaccettante, quindi, come

---

<sup>19</sup> Ivi, p. 124

applicazione della teoria husserliana dell'“adombramento” (*Abschattung*) dell'oggetto percepito! Che idea assurda questa [...]»<sup>20</sup>.

Certo la progressiva scomparsa dell'oggetto pittorico, che sgretola, come già notato, la sua finalità mimetica tipica di una certa arte, è tappa saliente del percorso artistico. Ma lascia perplessi la trasposizione della riflessione concettuale nell'arte: in questo senso il filosofo di *Verità e metodo* precisa che non è in discussione l'influenza del pensiero filosofico sull'operato artistico, quanto il suo carattere vincolante.

Il tono della polemica si fa incalzante. Citando Gehlen, scrive. «È chiaro come la luce del sole che qui è stata trasposta nell'arte una misura molto elevata di riflessione concettuale».

Ma cosa intende dire Gehlen quando usa il termine “trasposta”?

Gadamer vuole sgombrare il campo da fraintendimenti e puntualizza per questo la natura del rapporto tra filosofia e arte, che dovrebbe configurarsi come un'articolazione tra i principi dati che vanno applicati e l'artista che, per suo conto, mediante la sua fantasia mantiene la sua autonomia.

«Potrebbe però ancora risultare che questi “principi”, quand'anche fossero presentati sotto l'aspetto di un vero e proprio trattato, non siano poi la cosa primaria, ma la formula secondaria di una nuova “visione” ottico pittorica»<sup>21</sup>.

Nel tentativo di un'ulteriore chiarificazione delle tesi gehliane, Gadamer ne riprende la pagine su Klee, Kandinskij e Mondrian.

A proposito del primo, sono assolutamente marginali i rapporti tra l'artista e la psicologia della forma, dal momento che la teoria gestaltica influisce sull'uomo, ma non sull'artista. Questo giudizio trova piena giustificazione giacché se il «concetto di trasposizione di una forma (*Gestalt*) si regge e cade per la rigida identità di una forma, il dipinto di Klee si regge e cade per il fatto che tale identità non sussiste»<sup>22</sup>.

Impossibile quindi per Gadamer condividere questa lettura gehliana relativa alle espressioni pittoriche dei rappresentanti della pittura concettuale, all'interno della quale coglie in definitiva una sorta di privatizzazione psicologica dell'arte.

«Tra l'altro, in riferimento a Kandinskij il risultato estetico-erme-

---

<sup>20</sup> Ivi, p. 125.

<sup>21</sup> Ivi, p. 126.

<sup>22</sup> Ivi, p. 127.

neutico dello sforzo di rendere metodicamente la contiguità della sua produzione e della sua autointerpretazione (...) è, agli occhi stessi di Gehlen, estremamente deludente»<sup>23</sup>.

A sostegno di ciò il filosofo di Marburgo cita Kandinsky e Mondrian che vanificano quella presunta scientificità dell'arte con «l'inintelligibilità dei loro dipinti»; ricorda Picasso, la scomposizione ottica delle sue opere e la molteplicità dei loro punti di vista; ancora nel suo testo riprende una citazione di Gehlen su Max Ernst, che mette in luce, sempre secondo Gadamer, l'incongruenza per l'arte moderna della creazione artistica. Perché oggi, come viene ricordato, «espressione della personalità» è una locuzione ormai insensata.

Il saggio gadameriano trova adesso la sua centralità nel concetto di arte riflessiva che caratterizzerebbe l'arte moderna: «Egli vede la novità specifica della pittura moderna proprio nel raggiungere la condizione moderna di cronica riflessività a partire dall'immagine in quanto tale»<sup>24</sup>. Ma l'arte riflessiva che secondo il sociologo costituisce momento di innovazione, risulta in verità appartenere alla tradizione filosofica kantiana, se è vero che lo stesso Kant parla già di gusto riflessivo che allude a un'esteticità libera da "preferenze sensoriali" e qui, al fine di esplicitare meglio questa figura della *Critica del Giudizio*, il saggio rimanda segnatamente alle pagine della prima parte di *Verità e metodo*, proprio quelle sulla soggettivizzazione dell'estetica nella *Critica* kantiana. Infatti in questo capitolo dell'opera gadameriana scopriamo come "il punto di vista dell'arte", preannunciato da Schiller, appartiene, connotandola, alla coscienza estetica, che è tale perché capace di arretrare dinanzi alla realtà, al fine di rifugiarsi in un mondo, appunto quello estetico, che trasgrede le leggi del reale.

Senza dubbio una tale coscienza estetica è la coscienza colta, universale, libera da inclinazioni soggettive e immediate. Ora ciò che a Gadamer preme sottolineare è il fatto che questa riflessività della coscienza estetica non è una caratteristica dei giorni nostri, perché anche nel passato, seppure in modo più semplice, tale coscienza era riflessa.

Ora se si vuole analizzare in profondità la parola "gioco", è evidente che lo scritto parla adesso di *Spiel* del mito, inteso come rappresentazione teatrale. Ma questo termine presenta una vasta gamma di accezioni, tutte legate però al significato originario. Così in questo

---

<sup>23</sup> Ivi, p. 128.

<sup>24</sup> Ibidem.

contesto si fa riferimento al gioco dell'arte, laddove il gioco emblemizza l'esperienza estetica, giacché è attraverso il gioco che viene superata l'esperienza estetica kantiana. In tal modo il soggettivismo dell'arte, inevitabile conseguenza della visione estetica della *Critica del Giudizio*, trova nel gioco il suo trascendimento se quest'ultimo assegna al giocatore un ruolo marginale. Richiamiamo brevemente questa figura gadameriana fin troppo nota: l'arte ha la stessa valenza ontologica del gioco e gli artisti ne sono i giocatori, che in definitiva lo subiscono, giacché «se il gioco si produce attraverso i giocatori», «ogni giocare è un essere-giocato» (in corsivo nel testo), cosicché «è il gioco che ha in sua balia il giocatore, lo irretisce nel gioco, lo fa stare al gioco»<sup>25</sup>.

Ma in altri passi *Spiel* si riferisce al gioco in senso letterale; per questo possiamo ricordare come il testo di una conferenza radiofonica tenuta nel 1973 e che fa ormai parte de *L'Attualità del bello* si apra col ricorso al gioco, utilizzato in questo contesto in senso concreto, come fenomeno assai rilevante del mondo animale<sup>26</sup>.

E qui il testo rinvia in nota a *Verità e metodo* per un ulteriore approfondimento del "punto di vista dell'arte".

In definitiva, per riprendere il nostro tema, è opinione di Gadamer che nulla sia mutato nella considerazione estetica a proposito del godimento estetico riflesso; tutt'al più potremmo rilevare una carenza semantica e un eccesso formale: «Mi pare altresì problematico che il ragionamento esposto sotto la voce "alleviamento" (*Entlastung*) rappresenti in giusta misura l'elemento specifico dell'arte moderna»<sup>27</sup>.

Dunque neanche il concetto di alleviamento, legato alla destituzione di significato, che Gehlen esibisce a sostegno della peculiarità della pittura concettuale, e che peraltro appare a Gadamer precario sotto il profilo sociologico, può costituire elemento di distacco dall'arte passata.

Come caratterizzare allora l'arte moderna? «Hanno in genere ancora validità i vecchi concetti estetici sulla base dei quali eravamo soliti concepire l'essenza dell'arte?»<sup>28</sup>.

Nelle ultime pagine del saggio dedicato al pensiero estetico di Arnol Gehlen, che abbiamo seguito da vicino, Gadamer pur ricordan-

<sup>25</sup> Sull'importanza del gioco come filo conduttore dell'esplicazione ontologica si rimanda a H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano, 1994 (tit. orig. *Wahrheit und Methode*, J. C. B. Mohr, Tübingen, 1960) pp. 132-142.

<sup>26</sup> Il saggio ha per titolo *Il gioco dell'arte*.

<sup>27</sup> H. G. Gadamer, *L'Attualità del bello*, cit. p. 130.

<sup>28</sup> Così si interroga in apertura il saggio gadameriano *Arte e imitazione*.



done la posizione artistico-sociologica, riformula la razionalità dell'immagine intesa non più come risultato dell'applicazione di una teoria già formulata, al contrario, pur riconoscendo l'importanza fondamentale della tecnica moderna, ciò non comporta, anzi è del tutto inconcepibile, un'esperienza estetica che si riduca a una riflessione teorica. Ad una teoria, aggiunge, che porterebbe alla luce l'inintelligibilità delle opere d'arte contemporanee.

Dopo aver delineato nei tratti essenziali il pensiero estetico di un sociologo e di un ermeneuta, riteniamo che possa costituire elemento di ulteriore riflessione e approfondimento lo scritto di un filosofo francese che per certi versi riprende tematiche condivise sia da Gehlen che da Gadamer, ma soprattutto indicando una posizione kantiana particolarmente rilevante in questo contesto, perché apre la strada a un'impostazione filosofica dell'avanguardia.

Più precisamente il contributo che Jean-François Lyotard può offrire al tema estetico, se per certi versi può essere proficuo per meglio intendere la posizione gehliana, risulta in alcuni momenti, almeno ai nostri occhi, problematico per la riflessione gadameriana. E ciò, per inciso, non ci ha impedito di proporlo, anzi proprio per questo può, a suo modo, risultare proficuo.

Prendiamo ad esempio la questione kantiana: se in alcuni momenti della nostra indagine ci siamo imbattuti in concetti propri del criticismo, Lyotard ci offre un quadro organico sull'influenza della terza *Critica* a proposito delle correnti dell'arte moderna.

Come spendere in definitiva il pensiero di Lyotard all'interno del confronto su cui abbiamo costruito la nostra ipotesi di lavoro?

Certamente sono presenti parole che sollecitano una riproposizione dell'avanguardia intesa non più solamente come l'inevitabile conseguenza di un rapporto alterato tra natura e cultura, ma come tappa storicamente determinata, di cui non si ignora lo scadimento mercantile, appunto l'opera d'arte che si degrada a merce, inteso però come fenomeno reale, ma non per questo caratterizzante di tutta la produzione artistica.

Soffermiamoci per un breve approfondimento del pensiero di Lyotard, richiamando alla mente, così ci invita lo scritto, una tela di Barnett Baruch Newman e un suo saggio del 1948 dal titolo, qui particolarmente significativo, *The Sublime is Now*.

Come cogliere l'accadere del sublime, come essere certi che esso sia qui e ora? Il tempo del sublime non è il tempo della coscienza husserliana, perché è ignorato da questa coscienza. «Ciò che non riusciamo a pensare è che qualcosa accada». E l'accadere precede



sempre l'esserci; prima che qualcosa sia, dunque è necessario che accada. Ma viene precisato: «L'evento accade come punto interrogativo "prima" di accadere come interrogazione. *Accade* è piuttosto "in un primo tempo" *accade? è? è possibile?* Soltanto "poi" si determina il punto dell'interrogazione: accade che questo o quello? è possibile che questo o quello?»<sup>29</sup>.

Ancora: a questa incertezza dell'accadere si associa l'angoscia, sentimento assai diffuso nella filosofia contemporanea<sup>30</sup>; l'angoscia che accompagna l'attesa, la caratterizza negativamente.

Ma accanto al malessere dell'attesa, c'è un piacere, il piacere del nuovo, la gioia dell'*Accade?*

Ora questo sentimento contraddittorio di piacere e di angoscia è il *sublime* e la modernità ha trionfato attraverso il sublime.

Newman, secondo Lyotard, riconosce l'ascendente estetico e filosofico che la parola *sublime* può avere, per questo non dimentica che l'espressione pittorica possa realizzarsi in maniera indeterminata, laddove l'inesprimibile si realizza in qualcosa che accade, in un evento<sup>31</sup>.

«Che ora e che qui ci sia questo quadro piuttosto che niente, questo è sublime... Il sublime è forse la modalità della sensibilità artistica che caratterizza la modernità»<sup>32</sup>.

Dopo aver ripreso il pensiero di Longino, figura di retore un po' vaga, vissuto alla fine del primo secolo della nostra era, Lyotard scrive pagine particolarmente significative per il nostro tema dedicate allo statuto dell'opera d'arte. Egli si domanda così quale possa essere oggi il legame tra l'opera e il suo modello, se esiste ancora un modello, o se invece l'opera si è sottratta a qualsiasi carattere referenziale. Ciò altera ovviamente la *techné*, dal momento che il sublime disattende ogni aspettativa di ordine e armonia e il genio procede al di fuori di ogni regolamentazione.

Di conseguenza, contrariamente a quanto la lezione ermeneutica ci ha insegnato, se la domanda fondamentale non riguarda la modalità di esecuzione artistica, ma gli effetti sul destinatario, quest'ultimo apparirà come la figura centrale dell'esperienza estetica.

<sup>29</sup> J. F. Lyotard, *Il sublime e l'avanguardia*, 1983, in «Poesie», n. 34, 1985, trad. it. di E. Grazioli, p. I.

<sup>30</sup> Possiamo ricordare ad esempio il sentimento dell'angoscia che scaturisce dalla libertà del per-sé sartriano.

<sup>31</sup> Ci preme sottolineare la centralità dell'arte-evento nel pensiero estetico heideggeriano, quale si evince dal suo saggio sull'origine dell'opera d'arte.

<sup>32</sup> J. F. Lyotard, *Il sublime e l'avanguardia*, cit. p. III.

Lyotard in questa conferenza tenuta nel gennaio del 1983 e pubblicata in Italia nel 1985, affermava come secondo Kant l'*Aesthetica* di Baumgarten del 1750 fosse costruita su un artificio, giacché era stato frainteso il vero significato del giudizio riflettente. Infatti questo si fonda su un principio che egli stesso si dà, senza desumerlo da altro, al contrario del giudizio determinante, che è sussuntivo e lavora con una legge che gli è prescritta *a priori*.

Ora, puntualizza Lyotard, il primo è un giudizio «in cui, sotto forma di sentimento (che, ricordiamo, in Kant, è sempre soggettivo) si riferisce al rapporto indeterminato tra le facoltà del soggetto»<sup>33</sup>.

E ancora fa rilevare una innegabile concettualizzazione che sottende l'impianto estetico di Baumgarten. Al contrario, sempre a parere del filosofo francese, la riflessione estetica kantiana è segnata da un progressivo decadere del concetto, a partire dal bello, ma ancora più chiaramente nel sublime, che si sottrae a ogni rappresentazione, attestando così l'incapacità dell'immaginazione.

Il sublime dunque non può essere oggetto di un'intuizione sensibile, ma richiama un'Idea di ragione, che non può essere rappresentata, ma solamente, come attesta la sua etimologia, vista. Ancora il sublime, contrariamente al bello, suscita una pena, ma c'è anche "un piacere che viene dalla pena", quindi una pena che porta incredibilmente dispiacere e piacere nel medesimo tempo: così il primo, come è facilmente desumibile, deriva dall'impotenza del soggetto di cogliere con l'immaginazione l'idea di un assoluto quale può derivare da un oggetto assai grande, ma in seguito la stessa pena arreca un piacere addirittura doppio.

E in tal senso viene indicata da un canto «l'impotenza dell'immaginazione (che) attesta *a contrario* il suo tentativo di fare vedere anche ciò che non può esserlo (...); e, d'altra parte, l'insufficienza delle immagini è un segno negativo dell'immensità del potere delle Idee». Da questo deriva "l'agitazione" di Kant (così nel testo di Lyotard) tipica del sublime.

Adesso chi scrive ha l'obbligo di puntualizzare che una tale, in verità assai stringata, digressione kantiana trova una sua giustificazione nell'economia del discorso che intendiamo portare avanti, perché il sublime sarebbe l'antecedente ideale proprio delle avanguardie artistiche. Crediamo che un'ulteriore analisi potrebbe aprire nuovi orizzonti alla pittura *nuova*, così come è emersa nella riflessione estetica

---

<sup>33</sup> Ivi, p. XIV.

di Gehlen, allorquando fosse possibile rintracciarvi quelle peculiarità che il filosofo francese ritrova dapprima nel sublime e poi appunto nell'avanguardia.

Nel contributo di Lyotard nei fatti l'indagine viene sviluppata soprattutto in riferimento al volume di Edmund Burke dal titolo *Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, contro cui lo stesso Kant polemizza.

Dunque è proprio a partire da Burke, e in una certa misura, come è stato in precedenza esposto, sulla base della *Critica del Giudizio*, che l'estetica ha preconizzato ciò che avrebbero trovato compimento nelle avanguardie.

«Ho voluto suggerire che sul limitare del romanticismo l'elaborazione dell'estetica del sublime da parte di Burke e, a titolo minore, da parte di Kant indica un mondo di possibilità di sperimentazioni artistiche in cui le avanguardie tratteranno i loro percorsi»<sup>34</sup>.

Il sublime secondo Burke «è suscitato dalla minaccia che non accada più niente [...]».

Ora accanto a un sentimento del bello esiste un altro sentimento altrettanto piacevole che è la paura, perciò «ciò che terrorizza è che *Accade che non accade*, smette di accadere».

Burke, secondo il filosofo francese, avrebbe inoltre rivisto il carattere mimetico dell'arte, giacché l'arte autoreferenziale liquida la figurazione che attraverso le immagini «è una costrizione che limita le possibilità dell'espressione emozionale»<sup>35</sup>.

Un'arte per così dire aperta, non codificata, non sclerotizzata da finalità soggettivistiche, al contrario un'arte che assegna al suo fruitore il ruolo di comprimario, insomma, per dirla con Lyotard, un'arte "artefatto", "simulacro" che non riproduce più la realtà.

«La comunità sociale non si riconosce nelle opere, le ignora, le rifiuta come incomprensibili, poi accetta che l'avanguardia intellettuale le conservi nei musei come tracce di tentativi che portano testimonianza della potenza dello spirito e della sua miseria»<sup>36</sup>.

Fermiamoci per alcune annotazioni: il museo rappresenta certamente un luogo assai rilevante non solo per l'estetica, ma anche per il pensiero ermeneutico gadameriano; per quest'ultimo è la reificazione dell'isolamento in cui l'estetica kantiana aveva posto l'arte dopo la

<sup>34</sup> Ivi, p. XVII.

<sup>35</sup> Ivi, p. XVI.

<sup>36</sup> Ivi, p. XVII.

sua opera di differenziazione estetica, per Lyotard è il posto che custodisce insieme la potenza e la miseria dell'avanguardia

Certamente ci confrontiamo con un'arte di difficile approccio, spesso impenetrabile, e qui si potrebbe parlare a lungo sulle banalità che questa iniziale incomprensibilità suscita ai giorni nostri, da parte di commentatori assolutamente impreparati!

Poco più avanti, e riprendiamo Lyotard, il testo esamina proprio la pittura di Cézanne, una pittura fatta solamente di "sensazioni coloranti", al di là di un soggetto e di un oggetto. Da queste piccole sensazioni che prevalgono sulla luce, sullo spazio e che si mostrano esclusivamente a chi riesce a superare gli angusti limiti di una percezione ordinaria attraverso l'ascesi, scaturisce l'esistenza pittorica di un oggetto.

«Se colui che guarda non si sottopone a sua volta a un'ascesi complementare, il quadro resterà per lui un non-senso impenetrabile»<sup>37</sup>.

Così il vero pittore deve finalmente sottrarsi a fini del tutto secondari e marginali per l'opera, per realizzare il suo vero compito: l'opera «[...] deve far vedere ciò che fa vedere, e non ciò che è visibile»<sup>38</sup>.

E l'opera perciò si riduce all'essenziale, sbarazzandosi di tutti gli orpelli che la zavorravano verso finalità esterne o peggio consumistiche.

Un'opera senza telaio, senza cornice, una cornice fatta saltare affinché non delimiti più, come annota anche Gadamer; a volte senza colori, è il trionfo del bianco e nero. Senza oggetto, e senza oggetti sono ad esempio la body-art che fa del corpo dell'artista il veicolo del suo fare arte, o come l'Happening che vive di movimento...

Il carattere sorprendente e imprevedibile di un'opera d'arte moderna e contemporanea, l'*Accade* che rende problematico il senso comune kantiano (il filosofo tedesco ricordava che ogni uomo pretende di condividere la bellezza di un oggetto con gli altri uomini), che Lyotard puntualizza apparteneva al bello, ma non al sublime, crea un contesto destabilizzante che la priva del suo pubblico.

Adesso i suoi destinatari sono sempre di meno, perché si arretra dinanzi alla sua incomprensibilità, non più coinvolti da un'opera che ha smarrito la sua identità.

---

<sup>37</sup> Ivi, p. XVIII

<sup>38</sup> Ibidem. Di certo è questo un orientamento dominante oggi nell'arte.

Però incredibilmente queste opere inizialmente rigettate dalle masse, e disprezzate dagli Stati-partiti (si rimanda allo scritto per un approfondimento del carattere politico dell'avanguardia), hanno un rapporto "ambiguo e perverso" con l'economia capitalista.

E l'economia capitalista consacra l'aspetto mercantile dell'arte, di quell'arte che pone in modo indistinto il nuovo e *l'evento*, accomunati, a parere di Lyotard, da una compromettente regressione semantica.

Dunque, detta in tal modo, la riflessione sull'arte contemporanea, segnata dall'avvento del significante, ipotizza momenti di precarietà per le espressioni artistiche, nuove appunto perché oscure, apprezzate dal pubblico, solamente se c'è equilibrio tra "il sorprendente" e il bene comune, vale a dire se il carattere antico si mescola con quello improvviso dell'evento.

Troppo pesanti adesso le accuse del filosofo francese verso un'arte manipolata dai "diffusori di merci culturali", destinata a chi è ormai senza gusto, senza capacità di giudizio, frastornato com'è dall'irrompere della frammentazione dell'arte, dal "rumore" che le proposte d'avanguardia offrono.

Indubbiamente questa mercificazione degradante dell'arte richiama l'avversione di Gehlen verso il mercato dell'arte, mentre ignora la riflessione gadameriana sull'arte su commissione e sui collezionisti, che sono in ultima analisi, in quanto acquirenti, i suoi ultimi destinatari.

Ora le battute finali del saggio fanno intravedere uno spiraglio di luce, laddove è possibile andare sempre avanti, innovare, a cui fa da ostacolo *l'Accade?* con il suo punto interrogativo. E spetterà proprio all'avanguardia arginare attraverso il tempo le potenzialità dello spirito: in tal modo appunto essa si lega al sublime.

In conclusione, se l'epoca in cui viviamo è quella dell'avvento del sublime, che pervade perciò il nostro universo artistico, risulta insostenibile l'idea di Gehlen, secondo il quale l'astrazione dell'arte moderna può essere colta come il segno finale di un'applicazione teorica, insomma, in altri termini, l'arte come attuazione di una teoria.

Dovrebbe dunque apparire evidente, almeno a chi si è fatto guidare in questa analisi da inevitabili *pregiudizi*, come l'estetica della pittura moderna, su cui riflettono oggi i filosofi della post-modernità, non possa giustificare sulla base della sua "crescente razionalità" il progresso dell'arte.

Allora giustamente, almeno per noi, Gadamer scorge in una simile visione un momento di precarietà della nostra esperienza estetica, se

non è più possibile ricondurre l'interpretazione dell'opera d'arte a processi di realizzazione.

Infine la specificità dei *Quadri d'epoca* risalterà «appieno soltanto dal momento in cui l'arte si liberi – seguendo, del resto, le stesse interessanti ammissioni di Gehlen – dall'ideale di strutturazione scientifica che l'ha penetrata e si misuri la pittura moderna – sia essa *peinture conceptuelle* o meno – sull'antico e mai antiquato criterio della non necessità di riflessioni teoriche»<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> H. G. Gadamer, *L'Attualità del bello*, cit. p. 132.



## ARNALDO DI BENEDETTO

### PARERE SULLA *MARIA STUARDA* DI VITTORIO ALFIERI

1. In un primo tempo, la *Maria Stuarda* di Vittorio Alfieri avrebbe dovuto essere preceduta, nella stampa, da una dedica evidentissimamente rivolta a Luisa Stolberg, innominata nell'abbozzo della stessa dedica a noi giunto, e prima suggeritrice del soggetto:

«L'esser ogni opra mia vostra, non vi dee né un istante pure lasciar dubitare, ch'io ogni vostro minimo voler non prevenga. Maria Stuarda infelice Donna più volte udii compiangere da voi; dell'appostale uccision del Marito scolparla per quanto io 'l seppi mi piacque in questa Tragedia ch'a voi dedico espressamente. Confesso il vero, che non di spontaneo mio genio m'avrei tale impresa io assunto; sì perché dei temi antichi più mi diletto assai come più ricchi in virtù, e più grandiosi in delitti, sì perché ben previdi che di questo uscire non mi potea senza o all'adulazione inchinare o in alcuna parte offendere la memoria di una stirpe a cui per lunga infelicità vostra di santi legami astretta viveste. Pure con quella mia usata libertà, che dopo voi reputo per me la più cara cosa al mondo, vi sarà forza udirmi parlare; e sviluppando il vero mostrare ch'a voi per voi stessa, e non per quanto dintorno vi stava conservai io di vita la miglior parte, d'ingegno quanto era in me, d'ossequioso affetto quanto ne fu in nessun core giammai.»

Conservata nel ms. «Alfieri» 28<sup>1</sup> della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, e risalente forse al febbraio del 1782, quella dedica fu poi tralasciata e rimase inedita; si legge ora trascritta nella *Nota* introduttiva di Raffaele De Bello alla sua edizione critica della tragedia (Asti, Casa d'Alfieri, 1970). L'indicazione della Stolberg come suggeritrice del soggetto fu poi ripresa nella *Vita* (IV, 7):

Nell'agosto di quell'anno stesso [1778], a suggerimento e soddisfazione dell'amata, ideai la *Maria Stuarda*.

In tanta ostentazione del debito contratto nei confronti della donna amata, sorge spontanea una domanda. Perché quella dedica rimase



sepolta con le carte della seconda verseggiatura? Una sola mi sembra la risposta possibile: la coscienza, che l'autore ebbe, della debolezza di questo suo parto drammatico gl'impedì di dar séguito a quel proposito. A Luisa Stolberg dedicò in effetti, anzi «consacrò» (per riprendere il verbo impiegato nel sonetto di dedica) la *Mirra*, opera della cui riuscita Alfieri molto si compiacque.

Della *Maria Stuarda* diede invece questo giudizio complessivo nel *Parere dell'autore su le presenti tragedie*:

Il tutto di questa tragedia mi riesce e debole, e freddo; onde io la reputo la più cattiva di quante ne avesse fatte o fosse per farne l'autore; e la sola, ch'egli non vorrebbe forse aver fatta.

Nel *Parere* lo scrittore ricordava inoltre, allusivamente, che il soggetto gli era stato «proposto da tale» a cui non avrebbe potuto «mai nulla disdire». Contribuì però a spingerlo all'attuazione dell'opera, aggiunse, anche «un certo orgoglietto d'autore», quasi una scommessa con sé stesso: «provarsi sopra [un soggetto], che niente stimava, e che poco piaceagli [...] per vedere se a forza d'arte gli verrebbe fatto di renderlo almen tollerabile». Una prova anzitutto di virtuosismo, quale Alfieri non sdegnava, anche se di un virtuosismo non raffinato. La debolezza intrinseca all'opera spiega forse la scarsità numerica degli interventi critici; spiccano peraltro le pagine dedicate ad essa negli studi monografici di Mario Fubini, Walter Binni e Vitilio Masiello<sup>1</sup>. Singolari le poche righe dedicate ad essa da George Steiner nel giovanile e importante *The Dead of Tragedy*:

Quest'ultimo dramma ha una carica emotiva particolarmente intensa, perché vi si riflette la passione dell'autore per la Contessa d'Albany, l'afflitta moglie di Carlo Edoardo Stuart, lo *Young Pretender*<sup>2</sup>.

Avrà mai letto, l'illustre critico mitteleuropeo-anglosassone, il dramma alfieriano?

Il saggio più recente che lo riguardi, dovuto a Anna Nozzoli (nel

---

<sup>1</sup> Si veda inoltre lo scritto di P. Trivero, *Storia di Maria Stuarda, «infelicissima regina»*, in «Annali alfieriani», V (1994), pp. 65-83; e Ead., *Tragiche donne*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000, pp. 77-78. Scolastico, ma non privo di sensate osservazioni è l'opuscolo di Tima Fiaschi, *La Maria Stuarda di Vittorio Alfieri e quella di Federico Schiller*, Grosseto, Tipografia dell'Ombrone, 1903.

<sup>2</sup> G. Steiner, *Morte della tragedia*, tr. it., Milano, Garzanti, 1965, p. 165. (Mio è qualche ritocco alla traduzione).

numero della «Rassegna della letteratura italiana» dedicato al teatro tragico di Alfieri [luglio-dicembre 2003, pp. 583-97]), evita deliberatamente e con cura ogni discorso o cenno critico.

2. Nello stesso *Parere* Alfieri esprimeva un giudizio su quello che era il soggetto esclusivamente trattato dai drammaturghi che si erano interessati alla regina scozzese: la sua morte. Che egli conoscesse qualche precedente *Maria Stuarda* non si può affermare, ma nemmeno del tutto escludere; si è citata talvolta la *Reine d'Escosse* di Antoine de Montchrestien. Non vedo, però, perché si debba supporre che avesse letto la *Reina di Scozia* di Federigo Della Valle (1628), autore allora dimenticato, e adeguatamente valorizzato per la prima volta, nel XX secolo, da Benedetto Croce. Vero è che sull'esemplare dell'*Opera piacevole* di Giovanni Giorgio Alione (stampa di Asti del 1601) presente nella «Bibliothèque bleue» del suo alloggio parigino, e ora conservato presso la Bibliothèque Mazarine, annotò: «in dugent'anni Asti ha avuto due Autori», cioè Alione e lui stesso. Dell'esistenza di un Della Valle suo predecessore, astigiano (come si riteneva un tempo) o almeno nativo della Langa astigiana (come sappiamo oggi), neanche il sospetto.

La morte dell'«infelicissima regina» scozzese gli appariva non «tragediabile»:

Io credo, quanto alla morte di essa, che non se ne possa assolutamente fare tragedia; stante che chi la fa uccidere è Elisabetta, la natural sua capitale nemica e rivale; e che non v'è tra loro perciò né legami, né contrasti di passione, che rendano *tragediabile* la morte di Maria, abbenché veramente ingiusta, straordinaria, e tragicamente funesta.

Tra le due regine non vi era alcun legame di parentela (una circostanza, secondo Alfieri, sempre auspicabile, perché dà più forza ai contrasti tragici) né alcuna rivalità amorosa. D'altra parte, si deve aggiungere, l'autore piemontese non era ovviamente interessato a riproporre il santino della martire della fede cattolica, su cui era fondata la sua fortuna teatrale. Il non cattolico Schiller comporrà a sua volta una diversissima *Maria Stuart*, di molti anni posteriore a quella d'Alfieri (fu elaborata tra il 1799 e il 1801, dopo una prima intuizione risalente al 1783), e ignorandola (il teatro tragico del drammaturgo italiano gli fu noto solo nella traduzione francese del 1802), incentrata anch'essa sulla prigionia e sulla morte della regina di Scozia, ma inventando fra l'altro, di sana pianta, un contrasto amoroso tra lei e

Elisabetta, che si aggiunge agli altri d'altra natura. Le due *Marie Stuarde*, del drammaturgo italiano e di quello tedesco, furono spesso messe a confronto, e non solo in Italia, nel corso del XIX secolo, rilevandone le differenze e dando la palma ora all'una ora all'altra. Ciò poteva avere un senso allora; meno ne ha che il "parallelo" sia stato riproposto nel XXI secolo<sup>3</sup>.

Alfieri volle essere insolitamente fedele alla sua fonte storica: probabilmente, come indicò per primo Pietro Cazzani, la *Hystory of England* di David Hume (a lui accessibile anche in versione francese); sia pure puntando sulla interpretazione innocentista della morte del secondo marito Henry Stuart, Lord Darnley (nel testo di Alfieri: Arrigo). Il soggetto della sua tragedia è in effetti l'assassinio di quest'ultimo, fatto uccidere con una spettacolare esplosione da James Hepburn, conte di Bothwell (Botuello). Il conte di Bothwell diventò poi il terzo marito della sovrana scozzese, e fu inevitabile che su di lei si addensassero, a ragione o a torto, i sospetti d'una complicità nel misfatto. Nella *Maria Stuart* di Schiller la corresponsabilità di Maria è data per certa.

Se non sbaglio, il soggetto scelto da Alfieri, e da lui espressamente giudicato più tragediabile di quello della morte della sovrana, non aveva precedenti nel teatro europeo. Dopo di lui, fu ripreso e originalmente svolto dal polacco Juljusz Slowacki, e da Algerdon Charles Swinburne nella seconda opera (*Bothwell*) di una trilogia dedicata alla regina. In effetti, nel *Parere su le presenti tragedie* Alfieri stesso indicò come del tutto originali i soggetti della sua *Maria Stuarda*, della *Congiura de' Pazzi*, del *Don Garzia*, del *Saul*, della *Rosmunda*, e della *Mirra*. Di *Mirra* si conosce non più che il titolo di un'antica tragedia, e non è detto che di quel titolo fosse al corrente Alfieri. Ma *Saul*? Ciò che il poeta intendeva sottolineare, ritengo, era la diversa impostazione data al soggetto tradizionale: l'antico re, già protagonista di tanti drammi edificanti, non era più l'esempio d'una superbia irreligiosa giustamente punita, ma un moderno, travagliato spirito contraddittorio; e nell'opera alfieriana il Dio biblico non aveva un ruolo molto diverso da quello di Venere nella *Mirra*. Oggettivazioni d'una condizione ostile, insormontabile e indefinibile.

---

<sup>3</sup> L'unico studio degno di menzione è quello di Anna Chiarloni, «*Filippo*» e «*Don Karlos*». *I linguaggi della tragedia*, in *Aspetti della identità tedesca*, a cura di Mauro Ponzi e Aldo Venturelli, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 111-16. Pessimo è quello di Marziano Guglielminetti nel sopra citato numero della «Rassegna della letteratura italiana», pp. 451-56.

3. L'interesse di Luisa Stolberg per la vicenda di Maria Stuart è certamente legato, come si sottolinea abitualmente, al suo essere stata la moglie, fosse pure infelicissima, e infedele, dello «Young Pretender», Charles Edward Stuart (1720-1788), tuttora popolare in Scozia anche col soprannome di «Bonnie Prince Charlie». E allo stesso Secondo Pretendente Alfieri fece anche allusione nella prima e nella seconda versificazione, nel contesto della visione profetica di Lamorre (V, 1), modellata su un passaggio del *Bard* di Thomas Gray, ode allora molto ammirata anche in Italia. Erano versi sprezzanti, che ritraevano il personaggio nel pieno della sua decadenza morale – dopo essere stato, in gioventù, il promotore dell'audace rivolta giacobita del 1745-1746, naufragata nell'atroce sconfitta di Culloden Moor, nell'Inverness-shire. Li cito dalla seconda versificazione:

[...] O dispregevol schiatta  
 sì finirai pure una volta. O Germe  
 ultimo d'essa [la schiatta degli Stuart] tu, morrai di ferro?  
 No: man non è sì vil ch'entro il tuo sangue  
 lordar si voglia: acidioso sonno  
 fia 'l lungo viver tuo, del seggio privo  
 né chi tel toglie pure avrai nemico:  
 campo ti fia la mensa; in ebre tazze  
 tufferai te col sovvenir del tuo  
 non meritato, e non avuto Regno.

Sulla cosiddetta copia Polidori, conservata anch'essa presso la Biblioteca Medicea Laurenziana (ms. «Alfieri» 29<sup>2</sup>), il poeta cancellò questi versi, che infatti non compaiono nella versione definitiva; e annotò:

si tralascino perché ho avuto la disgrazia di conoscere il personaggio. Così non mi si potrà dar taccia di maligno. Ma pure l'arte voleva che ci rimanessero questi versi.

Sulla vicenda di un altro Stuart, lo sventurato Carlo I, sovrano vittima d'un tiranno ben peggiore di lui (Oliver Cromwell), Alfieri incentrò una tragedia, ideata nel 1775 e rimasta incompiuta; anteriore pertanto all'incontro con Luisa Stolberg. E a lui dedicò più tardi l'*Agide*.

La sua *Maria Stuarda* mette in scena una protagonista, la sovrana scozzese, e il suo coniuge, entrambi inadeguati alla carica che rivestono. Personaggi passivi, perché i motori dei conflitti e dell'azione sono altri: Lamorre, e ancor più Ormondo, inviato di Elisabetta, e soprattutto Botuello, ministro di Maria. Quasi ultima dichiara di amare

Arrigo, e dubita di lui e gli rimprovera di non ricambiarla (I, 1; II, 3). Vorrebbe d'altra parte ridare splendore e autorità al suo trono, ma si giudica anche incapace di esercitare pienamente l'*arte di regnare* (II, 3). Proprio perché ambisce a ridare prestigio al trono scozzese, ha allontanato da esso – scelta combattuta, come si lascia intendere – l'inetto e pur amato Arrigo.

Su di lei si condensa un insieme disparato di temi che, se Alfieri fosse stato meno fiducioso nella propria poetica tragica, avrebbe potuto positivamente tradursi nel dramma psicologico e morale di un personaggio "medio", non d'eccezione, coinvolto però in una situazione, questa sì, eccezionale; con le sue velleità, i suoi trasalimenti, le sue debolezze e ingenuità. Una sorella minore – ma artisticamente, cioè cognitivamente, non meno valida – di altri «perplexi» (come li definì lo stesso poeta) quali Clitennestra e Saul. Usando l'aggettivo *medio*, non faccio riferimento alla dottrina tragica di Aristotele. Maria subisce l'iniziativa del riformato Lamorre (quasi un giacobino *avant lettre*, col suo moralismo, la sua austerità e il suo nazionalismo), e l'influenza e i raggiri di Botuello e di Ormondo. È, scrisse Alfieri nel *Parere*, «donnuccia non mossa da passione forte nessuna; non ha carattere suo, né sublime». Qui è il punto. Maria non trascorre da un eccesso all'altro di passioni estreme, confinanti talora con la follia, o da essa mal disgiungibili. Non vive le fissazioni spasmodiche e unilaterali (il potere regale insofferente di limitazioni, l'amore colpevole e insopprimibile, la vendetta, l'angoscia e il terrore dell'invecchiamento e della delegittimazione – per citare i casi più conclamati) di altri personaggi alfieriani. Da lei e da Arrigo (con la sua meschina ambizione, con l'incapacità di decidere, con la sua influenzabilità, con la sua freddezza di marito e di padre) avrebbero potuto nascere situazioni e personaggi drammatici d'inusuale modernità. Ma Alfieri credeva nella tragedia «sublime», dominata da personaggi sempre passionalmente sopra le righe, straordinari nel male e nel bene; e vincolata a un linguaggio specifico e inderogabile. L'abbandono della pratica del genere tragico, messo in atto solo negli ultimi anni, si tradusse, per lui, nel passaggio all'altro estremo: la commedia satirica e caricaturale (anche nel linguaggio).

E il finale pirotecnico dell'opera, pur fondato sui dati storici, può persino richiamare, nella sua esteriorità, qualche finale ad effetto, ma involontariamente comico, di un rivale d'Alfieri: Alessandro Pepoli.

ANTONIO DI GRADO

LA PAROLA, LE PAROLE, LE IMMAGINI:  
REPLICHE DELLA PASSIONE E FIGURE DELL'ATTESA

«Sono stato trovato da quelli che non mi cercavano; mi sono manifestato a quelli che non chiedevano di me».

(Isaia 65, 1; Paolo, Romani 10, 20)

«... ma questi letterati sono tutti uguali: appena vogliono toccare la santità, s'impiastricciano di sublime, si mettono del sublime dappertutto!»

(G. Bernanos, *Diario di un curato di campagna*)

**1. Dalla “formazione” alla “elezione”**

L'abate Donissan, candido e impetuoso protagonista di *Sous le soleil de Satan* di Georges Bernanos, improvvisamente (e casualmente, anzi al fondo dello smarrimento e dell'angoscia) si accorge di possedere un insolito dono: quello di cogliere nei suoi occasionali interlocutori la «rifrazione dell'anima», ovvero quella stessa *radiance* che anni prima Joyce e i suoi personaggi avevano visto sprigionarsi dalla superficie solo apparentemente opaca e compatta della realtà, svelandone l'intima essenza. Ma la sua non è una pigra replica di quelle fortuite epifanie, giacché il buon curato s'avvede che quanto emergeva ai suoi occhi di quella segreta sostanza «era totalmente e semplicemente l'effervescenza, l'espansione, la dilatazione della carità».

E così riconduce le epifanie joyciane, ovvero quel repentino schiudersi della materia che ne illumina il nucleo segreto e rivelatore, alle loro matrici teologiche, alla *claritas* irradiante di cui il joyciano Stephen Dedalus aveva letto nelle pagine di Tommaso d'Aquino; di più e meglio: alla Grazia, cioè a quel dono gratuito che non è l'uomo a meritare ma è Dio a elargire e non in relazione ai meriti ma all'imperscrutabile disegno della “elezione”. A quella Grazia che, prima di affiorare trionfante sulle labbra del moribondo “curato di campagna” del successivo romanzo di Bernanos, tornava in quel primo scorcio di

Novecento ad attraversare i dibattiti all'incrocio tra giansenismo cattolico, "risveglio" protestante e "moralismo" laico; e non a caso: ch  la crisi dei fondamenti teoretici e dei modelli compositivi tradizionali si risolveva nella disponibilit  all'illuminazione gratuita, alla vertigine dell'"oltre" che svuota e scompagina le forme.

E ai meccanismi deterministici e finalistici della "formazione", di quella *Bildung* rettilinea e univoca che da Goethe a Freud ambiva ad annettere al dominio dell'Io cosciente i territori dell'inespresso, si avvicinavano perci  i percorsi tortuosi ed erratici della "individuazione", nell'accezione junghiana di un inabissamento nei labirinti della psiche, polverizzata nel caos d'un campo di battaglia tra una pluralit  di istanze.

Oppure della "elezione": della febbrile attesa e della "disponibilit " (termine, si sa, debenedettiano) incondizionata, della tormentosa incertezza intorno ad antitesi quali appunto quelle tra la Legge e la Grazia, il peccato e la giustificazione, la libert  e l'appartenenza, come dimostrano il protestante Piero Jahier e il cattolico Giovanni Boine con la loro riscoperta dell'intransigente teologia della predestinazione di Giovanni Calvino e con il loro rapportarsi, e sia pure per divincolarsene, a quell'ortodossia; e pi  con i loro romanzi, *Ragazzo* e *Il peccato*, che al fuoco di quei temi arroventano una scrittura tutta lampi e schegge, sussulti di ribellione e aneliti di pacificazione, cicatrici immedicabili di una "formazione" ormai drammaticamente amputata.

E come dimostra, da Missiroli a Gobetti, la *querelle* sulla mancata Riforma protestante in Italia come causa d'arretratezza culturale e deresponsabilizzazione morale e civile: una *querelle* che si prolunga dalle colonne laiche della "Rivoluzione liberale" a quelle della rivista evangelica "Conscientia", diretta dal battista Giuseppe Gangale, sodale di Gobetti e animatore d'una cordata "neo-protestante" di cui fecero parte figure come Corrado Alvaro e Antonio Banfi, Lelio Basso e Nicola Chiaromonte, Tommaso Fiore e Adriano Tilgher.

Erano quelli (la rivista dur  dal 1922 al '27) gli anni che potremmo definire dell'occasione protestante, da l  a poco sepolta sotto la lastra tombale del Concordato. Meno noto   che a quell'effimera *chance* si dedicasse addirittura pi  d'una prova romanzesca. E che per esempio, cos  come all'anonima e sacra "fatica di Adamo" aveva reso omaggio il valdese sofferatamente apostata Piero Jahier, ad *Adamo* intitolasse non a caso il suo romanzo, nel 1931, Eurialo De Michelis, raffinatissimo letterato anch'egli di formazione evangelica (e come Jahier figlio d'un pastore): era – come *Ragazzo* – la storia d'una



“formazione” strozzata, sullo sfondo d’una famiglia consacrata all’ascolto della Parola; e allo sbocco, inevitabilmente coincidente con la morte, d’un impotente anelito alla fede.

Al già affermato De Michelis il ventenne Giorgio Spini, ancora non consacrato alla storiografia ma al magistero letterario e morale di Giacomo Noventa, indirizzava da pari a pari una lettera severa sul concetto di «scrittore protestante» e ancor più sulla «visione protestante della vita», nonché sulla strisciante Controriforma in atto, concludendo con un’orgogliosa contrapposizione («Lei dal suo posto di lavoro può lietamente collaborare alla ricostruzione economica e sociale del nostro paese. Io dalla mia facoltà dove vedo l’opera di svilimento morale e spirituale [...] non posso che assistere impotente e inasprito...») e con un’altrettanto franca professione di fede: «Questo Regno per cui cammino e lotto non mi promette né imperi né vittorie né realizzazioni. Anzi è proprio attraverso le mie realizzazioni e le mie vittorie, che tanto meno esso progredisce. Ed è proprio nella mia angosciata impotenza e nella mia disperazione che egli vive e si realizza in me in una speranza che né bonifiche né adunate potranno mai darmi».

La luterana giustificazione per fede opposta, nientemeno, alle “opere” di cartapesta del regime; e all’operosa acquiescenza di un’*intelligenza* appartata a distillar metafore e a compilare elzeviri. A fronte di quella proba Arcadia, negli anni Trenta sulla scena letteraria irrompeva un’intera generazione di giovani bramosi di dir la loro e di contare; e vogliosi di nuovo (di “nuovi doveri”, avrebbe detto il Gran Lombardo di Vittorini), d’altro che di benedicate paginette e inoffensivi lirismi. In parallelo a un fervido dibattito sulla questione giovanile, che traboccava dalle stesse rivistine di regime per alimentare una fronda sempre più consapevole, si snodava intanto un dibattito sul romanzo, sulla sua rifondazione anzitutto etica ma inevitabilmente espressiva.

E in una nicchia di quel dibattito si svolgeva la più appartata *querelle* – a tutt’oggi, infatti, ignorata – sul “romanzo protestante”. Se ne coglie un’eco nella lettera citata di Spini a De Michelis (il nodo della quale era se se Jahier si dovesse considerare “scrittore protestante”); ma un documento particolarmente interessante lo offre un articolo del 1938 su “Gioventù cristiana”, autore Teodoro Balma, titolo *Del romanzo protestante italiano*.

Vi si fa riferimento, addirittura, a un convegno svoltosi tre anni prima a Taormina, al fine «di favorire lo sviluppo di una letteratura protestante», di incoraggiarla e censirla, ma anche di alimentare «una



mentalità favorevole al clima letterario» in un ambiente, quello evangelico, refrattario a contaminazioni ed estetismi. Vi si discute anche d'un romanzo di Selma Longo (*Verso l'alto... insieme*) in cui i sapori forti e le tentazioni della vita esterna irrompono nella sana e un po' angusta quiete d'una famiglia pastorale, momentaneamente sconvolgendola; e vi si cita, ma di sfuggita, un altro romanzo, *La casa senza peccato* dell'allora pastore valdese Calogero Bonavia.

Nisseno, affiliato coi conterranei Pignato e Mignosi nell'avventura "neo-protestante" di Gangale, poi professore alle magistrali al fianco di colleghi del rango di Brancati e di allievi del calibro di Sciascia (che lo ricorderà come maestro di vita sullo sfondo di quella "piccola Atene"), Bonavia aveva ritratto, in quel romanzo forse autobiografico del 1934, un pastore inquieto e tentato dall'adulterio (come il padre di Jahier, che pagò col suicidio). E ciò gli valse, nonostante l'edificante *happy end*, i rimbrotti della sua chiesa, aggravati fino alla rottura e all'apostasia del tormentato pastore Bonavia.

Nient'altro che prove, tutt'altro che eclatanti. E stimolate, talvolta ossessionate, da una bruciante "questione privata": l'adulterio o più largamente il "peccato", che Boine nel romanzo eponimo aveva accettato come salutare compromissione con la «fonda vita del mondo», ma che intimorisce il piccolo mondo antico delle valli valdesi e della diaspora evangelica. E tuttavia in quel disordinato laboratorio, in quei dibattiti inesorabilmente minoritari, nel confuso sogno del "romanzo protestante", l'effervescenza narrativa e l'inquietudine giovanile degli anni Trenta incrociavano la *querelle* sulla mancata Riforma in Italia e il tentativo, sull'asse Gobetti-Gangale, di dar vita a una cultura evangelica come alternativa di fede, e antidoto etico-civile, alla paciosa e compromissoria cultura cattolica ormai egemone.

Scrивeva Teodoro Balma: «Un romanzo a tesi, dunque? No, niente affatto! Ma l'opera dalle cui pagine balzi viva questa esigenza *protestante*». Ed era stato proprio lui, pastore a Catania d'una chiesa valdese a cavallo dei due secoli fiorente grazie ai rapporti con l'*establishment* laico-socialista e agli innesti di figure e famiglie d'oltralpe, a pubblicare e proprio a Catania, nel 1938, *1,9‰*, romanzo del giovanissimo Giorgio Spini.

Il romanzo, il cui titolo fa riferimento alla percentuale di protestanti rilevata nella popolazione italiana dal censimento mussoliniano, proveniva dalla Firenze alacre e febbrile che, dalla "Voce" a "Solaria", tracciava come alle origini le vie maestre della letteratura, tra le aure rarefatte del lirismo ermetico e la prosa ruvida, virtualmente "realista", della generazione che poi sarà neorealista. *1,9‰* nasce da questa

officina e vi ambienta le sue sequenze iniziali: quadri di vita universitaria, d'innocente goliardia ma anche di soffocato furore, come quello che s'impadronisce del protagonista Averardo Serristori, cui si contrappongono da un lato il vacuo giovanilismo littorio e il gretto perbenismo provinciale, dall'altro la quieta purezza dei fratelli Erica e Lamy Jahier, valdesi d'origine controllata, dalla cui fede austera promana una luce ferma e pacata ma anche, in verità, quel senso di limitatezza virtuosa, di vita spiata «da una finestrella angusta di canonica valdese» che Boine aveva rimproverato a Jahier. E che, come negli altri romanzi "protestanti", se si propone come paradigma positivo a quelle confuse inquietudini, nell'impatto non può che pericolosamente deflagrare.

Da una parte, dunque, l'imprecisa e indecisa rabbia delle giovani generazioni intellettuali («un qualcosa come di dolorosamente risentito, qualcosa come l'ombra di una [...] grande delusione irrimediabile», e ancora: «un gran bisogno di credere in qualcosa, di spremere per qualcosa»); dall'altra la minoritaria e vilipesa testimonianza di quell'"1,9%", incarnata nel virgineo pallore dell'accorata Erica e nel goffo ascetismo del fratello, il pastore Lamy Jahier.

Due mondi votati alla sconfitta ma anche a una ricerca ostinata d'un oltre e d'un di più dell'opaca realtà che li circonda e li mortifica: destinati, perciò, a incontrarsi, se il primo darà peso di carne e sangue a quell'immateriale purezza e questa saprà dare risposte allo scontento generazionale, guidandolo a un approdo più sicuro d'un sordo rancore o d'una scomposta rivolta. Proprio negli anni (e nella città) in cui Vittorini varava i suoi "astratti furori", Giorgio Spini – cittadino dei due mondi in forza della sua identità anagrafica e religiosa – addita ai suoi coetanei l'alternativa protestante e quei furori vorrebbe far confluire nella sfida evangelica: non solo e non tanto quella dei due fratelli valdesi, vittime anch'essi di «un mondo da capogiro, mostruosamente insensato», bensì quella più ardua della diaspora, delle sparute comunità disperse, dei tragicamente eletti («soli con la loro Bibbia e la loro fede disperata») che la miseria perseguita al pari dello Stato e della sua Chiesa ufficiale.

La discesa agl'inferi necessaria, perciò, sia al laico e riottoso Averardo che al devoto e inerme Lamy, si compie nel mondo ctonio dei cavapietre apuani, ritratto da Spini con le tinte corrusche o funeree della sofferenza e della fame e coraggiosamente opposto alla retorica e alle menzogne del regime. «Cercare la verità [...] nel pieno del mondo» (e viene in mente Boine, la sua teoria del "peccato"): e cioè nella fatica brutale e nel torvo dolore dei reietti (e viene in mente Slataper: «Sono tra ladri e assassini: ma se io balzo sul tavolo e Cristo

mi infonde la parola io con essi distruggo il mondo e lo riedifico»), perfino nella sorda tentazione della profanazione, che corrompe l'immacolata intimità tra Averardo ed Erica.

Oltre che del moralismo vociano, siamo nei paraggi di quel disagio generazionale, di quella smania di cruento iniziazioni che Vittorini prenderà sul serio nel suo velleitario *Garofano rosso* e Brancati viceversa deriderà, ma dopo averla morbosamente attraversata, nella coeva *Singolare avventura di viaggio*. Proprio in quei paraggi, e ancora una volta nella Carrara dei cavatori e delle inquietudini della giovane borghesia intellettuale, un altro scrittore protestante, Jacopo Lombardini, futuro martire della Resistenza, ambientava del resto, nello stesso 1938, un suo casto e acerbo romanzo, *Il ragazzo del liuto*.

Eppure a quei ragazzi borghesi con gli occhi chiusi e i pugni in tasca, ai coetanei di Spini che mordono il freno nei GUF o si rifugiano nell'iniziatico tirocinio letterario, non sarà la vertigine di cieche ribellioni o amplessi brutali a prestar soccorso. Provenienti da mondi inconciliabili, Averardo e Lamy pur s'incontrano al limitare del medesimo bivio, della scelta in favore «di quell'oscuro, tormentoso Dio che, se c'era, era Dio grande e geloso, eppure s'era sconfinatamente abbassato [...], polvere di polvere».

Ma è sul romanzo, sulla sua peculiarità "protestante", che occorre a questo punto interrogarsi, per capire se essa risieda solo in una differente tematica o investa la forma stessa del racconto. Ecco: se il romanzo di quello scorcio di secolo mette in discussione e anzi scompagina l'univoca linearità della narrazione ottocentesca, nel "romanzo protestante" di Spini c'è dell'altro: è come se, alla "formazione" progressiva e operosa, esso sostituisca l'illimitata gratuità e la drammatica incertezza della "elezione"; e alle opere la Grazia, al destino la speranza.

Romanzo, dunque, di elezione: la «tragica elezione» che avrebbe potuto redimere l'impotenza del personaggio del Novecento così come illumina e giustifica l'anonima afflizione di «poche migliaia di uomini squallidi senza fascino, stretti intorno a quel loro Libro». Ed è frutto, questo singolare risultato, d'un audace innesto: tra novecentesca inettitudine ed evangelica disponibilità al dono della Grazia, tra le culture novecentesche della crisi e gli azzardi della teologia barthiana. La forma che lo scrittore ventiduenne adatta a questa scommessa è quella di un romanzo che è come penetrato e franto da una pena che tuttavia, al culmine della discesa nell'oscuro dominio della miseria e della morte, sembra placarsi nella preghiera comune d'una piccola chiesa perseguitata. Tutt'altro che un finalino edificante: è solo la reciproca promessa della sofferenza condivisa, dell'ascolto accorato,

del docile assenso alla chiamata; e ricorda, semmai, il sommo adagio che negli stessi anni suggellava il diario – e la vita – del “curato di campagna” di Georges Bernanos: «Tutto è grazia».

## **2. Preti, pastori e altre solitudini**

Si dice che la nostra sia la civiltà delle immagini. Ne dubito. Lo fu molto di più il Medioevo, quando le masse analfabete leggevano la Bibbia negli sgargianti affreschi delle cattedrali. Quanto al presente, le incommensurabili valanghe di parole riversate quotidianamente su Internet, i blog dove ciascuno schiude lo scrigno delle proprie opinioni ed emozioni verbalizzandole e facendole interagire con le parole altrui, i forum dove rivive lo spirito dialogico dell'*agorà* (banalizzato, certo, perché non sono più – e per buona sorte – pochi filosofi o comunque una ristretta *élite* a dialogare), le *chat* dove infinite solitudini si compensano e si confortano: tutto questo fa pensare a un ribadito primato della parola, per non dire di altri fenomeni come la dilagante e sia pur lapidaria messaggistica telefonica o lo scialo di carta stampata, dall'ipertrofia burocratica a quella editoriale, dalle edicole traboccanti agli asettici ipermercati dei book-store, dalle illeggibili dispense di noi docenti universitari alla pubblicità porta-a-porta.

Certo, c'è pure il *Grande fratello*, c'è il circo rutilante e avvilito dell'intrattenimento televisivo. Ma a ridosso di quei turpi ring televisivi, quanta carta stampata a magnificarne fasti e nefasti, a dare “parola” a quelle immagini mortificanti ma effimere e perciò a sovraccaricarle di senso! Parole o immagini che siano a prevalere, è comunque di una società secolarizzata che stiamo parlando: una società, cioè, in cui il destinatario della comunicazione è tanto onnivoro quanto sostanzialmente indifferente. Una società, perciò, che – si tratti, ripeto, di parole o di immagini – decreta il trionfo del significante sul significato, delle forme sui valori, del prodotto da consumare sul messaggio da decifrare, dell'emozione sull'interpretazione.

E dire che «in principio era il Verbo»: e la Parola invocata dall'evangelista (sia l'ebraico *dabar* sia il greco *λόγος*) conteneva in sé anche il significato di “azione”, e riuniva la possibilità di dire il reale e di farlo, insomma d'interpretarlo e modificarlo, in un solo, inscindibile fascio semantico. Poi venne Lutero a ribadire il principio del *Sola Scriptura*: ovvero della Grazia che si manifesta solo nell'imprescindibile autorità del Libro sacro, non in eventi, tradizioni, istituzioni di origine umana.

E da lì, da quell'irrinunciabile principio, data una spaccatura che solo oggi, forse, è dato ricomporre. Mentre la Riforma protestante fondava una civiltà della parola, della parola-azione, della parola da interpretare e da realizzare, con una serie di corollari di non poco conto che vanno dall'alfabetizzazione di massa alla democrazia, la Controriforma cattolica guidata dalla lungimirante *intelligenza* gesuitica, fautrice d'una politica culturale multimediale *ante litteram* e capillarmente diffusa, puntò sulla forza delle immagini, sull'ascesi visionaria degli "esercizi spirituali", sulla rinnovata (ed edulcorata) efficacia delle suggestioni pittoriche, ma anche su una moderna contaminazione dei linguaggi e dei codici, soprattutto su una vera e propria organizzazione della cultura che anticipava scenari e rituali della futura società di massa.

Comunque e su qualunque sponda delle lacerazioni che lo insanguinarono, il XVI secolo fu caratterizzato da una circolazione interclassista della controversia religiosa, che mai fu altrettanto coinvolgente e diffusa: per un apice o uno iota si poteva andare consapevolmente al rogo, perché la posta in gioco era altissima e febbrilmente avvertita. Si trattava di sentire la Parola come fattore creativo legato alla vita e al suo senso; di capire – e qualunque contadino o artigiano lo capiva al pari del filologo o del teologo – che scegliere un'interpretazione piuttosto che un'altra modifica radicalmente e orienta perentoriamente l'esistenza, la coinvolge e determina.

Oggi, e non da oggi, questa consapevolezza si è dissolta: e all'arduo esercizio del libero esame protestante o della catechesi cattolica si è sostituito il mercato delle idee equivalenti, dei valori virtuali, delle fedi usa-e-getta. Ma proprio oggi quella frattura si ricompone: perché i cattolici fanno finalmente e attentamente i conti con la Sacra Scrittura, perché i protestanti hanno superato l'anacronistico interdetto nei confronti delle immagini (e non credono del resto, gli uni e gli altri, nel mistero della Trinità che rompe l'interdetto a rappresentare l'immagine del Padre?). Ma anche perché tutta la cristianità deve rendersi conto d'essere stata ricacciata nelle catacombe, che è tornato il tempo dell'annuncio itinerante dell'Evangelo, che le pompe dei riti e delle nostre chiese deserte mentono così come le strumentali genuflessioni dei politici in cerca di voti, che bisogna recuperare la nuda potenza della Parola e tradurla in immagini altrettanto scandalose e dirompenti, all'altezza delle sfide del presente.

Il che significa, per esempio, capire che la Passione di Cristo e lo scandalo della Croce rivivono sullo schermo assai più nel sottoproletario di Pasolini che inconsapevolmente muore in croce di fame,

che non nel conformistico Cristo patinato e palestrato di Zeffirelli, e che è più convincente il sacerdote nevrotico de *La messa è finita* del laico Moretti che certi preti-detective-tuttofare onniscienti e onnipresenti, che nei serial televisivi recitano un ruolo che da almeno mezzo secolo, e magari dal padre Brown di Chesterton magnificamente interpretato da Rascel, non è più del prete isolato nella metropoli concentrazionaria. Né più gli appartengono, come al tempo in cui la sua tonaca sdrucita ramazzava la polvere e i peccati d'un quartiere o d'un borgo omogenei e solidali, la brusca e ardimentosa risolutezza dei parroci neorealisti alla Aldo Fabrizi oppure il protagonismo insopportabilmente cocciuto d'un don Camillo, opposto come in uno specchio all'altrettanto irritante puntiglio del suo concorrente della chiesa comunista.

Non è un caso, del resto, che questi esempi – di edificazione o di scandalo, di illustrazione o di reinterpretazione – appartengano al cinema o comunque al campo della comunicazione audiovisiva: perché forse è solo il cinema, o soprattutto il cinema, a possedere oggi quel dono della *claritas* irradiante in cui Tommaso d'Aquino vedeva il segreto della bellezza, ossia l'irruzione della totalità e del trascendente nel frammentario e nel contingente. E giacché è di sacerdoti e di cinema (o di televisione) che si parla, spero non sia inutile concludere con un ecumenico raffronto fra due grandi capolavori cinematografici in cui sveltano due straordinarie figure sacerdotali: un parroco cattolico, un pastore protestante.

Quest'ultimo, il pastore luterano Thomas Ericsson impersonato da Gunnar Bjornstrand nel film *Luci d'inverno* di Ingmar Bergman, ha perduto o sta per perdere la fede. Tormentato dal dolore per la scomparsa della moglie e dall'incapacità di amare la donna che lo ama, dall'impossibilità di dar conforto ai suoi fedeli e di dar senso al rito che celebra, Thomas soffre il "silenzio di Dio", Gli rivolge l'estrema, disperata invocazione di Gesù in croce ("Dio, perché mi hai abbandonato?"), vive la tremenda responsabilità del suo ministero a fronte del dubbio, della desolazione che coinvolge il paesaggio e le anime, dell'incapacità di dare amore o quanto meno risposte accettabili: all'atea Marta che chiede la luce, che chiede al Dio in cui non crede uno "scopo" per la sua inutile "forza"; al marinaio Jonas, angosciato da manie depressive e timori apocalittici, che finirà col suicidarsi.

Film nudo, *Luci d'inverno*: spoglio, come in obbedienza all'iconoclastia protestante, o meglio all'austero rigore di quella professione di fede, all'inflessibile senso di responsabilità e all'altrettanto tormentoso rapporto diretto con Dio che la caratterizzano. Film fatto di niente:

di silenzio e di gelo, di primi piani di volti segnati, di poche parole scabre ma taglienti, assolute. E incastonato fra due culti, fra due celebrazioni del mistero della Passione, officiate dal pastore nell'arco di poche ore, all'inizio e alla fine del film: ma è come se quelle poche ore racchiudessero il senso ultimo e l'inalicabile limite delle vite che vi s'incrociano, cristallizzate in una "figura" di definitiva esemplarità, d'insostenibile intensità.

Ma prima dell'ultimo rito è stato l'umile e mellifluo sacrestano a ricordare al pastore, in forma di dubbio, che la Passione di Cristo non fu affatto la sofferenza fisica (bisognava ricordarlo anche a Mel Gibson, che nel suo film truculento ha ridotto la Passione a mero strazio della carne: se così fosse, rammenta il sacrestano, sarebbe ben poca cosa e assai comune), ma la solitudine; peggio: lo strazio del dubbio. Il silenzio di Dio. Di quel Dio che il pastore Thomas continua tuttavia, nell'ultima sequenza, ostinatamente a celebrare: "Santo, Santo, Santo...". Un finale aperto, quello dell'agnostico e protestante apostata Bergman: un finale che alcuni hanno letto nel segno della rassegnata meccanicità del rito, altri all'opposto in quello della fede ritrovata; ma che piuttosto, in quell'ostinazione, in quel tormento implacato che continua a interrogare il divino, in quella figura così vera di sacerdote luteranamente *simul peccator et iustus*, è un invito a sperare *contra spem*, a cercare senza requie, a forzare con la preghiera, perfino con l'imprecazione, il silenzio del *Deus absconditus*.

La tematica pascaliana e giansenista del *Dieu caché* è ben presente al cattolico Robert Bresson, quando traduce in un film severo e delicato lo splendido romanzo di Georges Bernanos, il *Diario di un curato di campagna*. Il giovane curato di Ambricourt non è tanto angustiato dal dubbio metafisico, che visita piuttosto le nordiche latitudini e le sconfinite solitudini bergmaniane, ma dall'inefficacia del suo ministero; e dall'incomprensione di chi lo circonda: sia quella del gretto perbenismo provinciale, sia quella pedagogicamente sferzante del suo padre spirituale, il curato di Torcy. Travagliato anch'egli da un male che lo consumerà, si spende vanamente per i fedeli: la ragazzina che lo provoca e lo schernisce, il medico ateo che si suicida (anche qui, dunque, l'estremo fallimento della Parola redentrice, quand'è affidata alla timida, insicura voce umana), la famiglia dei castellani asserragliata nel peccato e nel rancore, e più degli altri la contessa, che custodisce terribili memorie e le contende a Dio, e infine verrà piegata dal curato alla volontà divina fino a soccombere tragicamente.

Ma a soccombere sarà pure, da qui a poco, il curato, non prima d'aver pronunciato quella sentenza memorabile – «Tutto è Grazia» –



che è forse il culmine della spiritualità novecentesca. Tutto è Grazia: anche la benedizione che il curato riceve prima di morire da un confratello spretato, anche il peccato di chi ingaggia con Dio la lotta di Giacobbe, anche l'ostinato rito senza fede del pastore bergmaniano. È nel pudore espressivo con cui Bresson rilegge il ben altrimenti impetuoso Bernanos, è nell'indulgenza schiva e impacciata del suo povero parroco, che il grave peso e il grande privilegio del sacerdozio – il grande privilegio di quel grave peso, il grave peso di quel grande privilegio – hanno trovato l'espressione a tutt'oggi più convincente. E l'hanno trovata sfiorando il mistero, imperscrutabile e arduamente comunicabile, della fede.

Perciò, tornando da quelle altezze al nostro tema cine-televisivo e ai tanti modesti prelati del piccolo e grande schermo, è necessario chiedersi: il Don Matteo della fortunata serie veicola messaggi relativi alla fede? O i suoi contenuti sono i medesimi dei marescialli Rocca e dei medici in famiglia? E sullo schermo il don Puglisi del bel film di Faenza trasmette valori supplementari, rispetto a quello certamente importante – ma comune a magistrati, forze dell'ordine, giornalisti, semplici cittadini – dell'impegno antimafia?

Personaggi certamente positivi, i loro, solerti in opere di umana sollecitudine e di coraggio civico. Ma non è ben altro la fede? E non è dalla fede, secondo l'apostolo Paolo, prima e più che da semplici, umane, fallibili opere, che siamo giustificati?

### **3. Il cavaliere, la morte. E (forse) il Messia**

Sulle rive di un mare incolore e agitato, in un'inconfondibile atmosfera nordica di gelida disperazione che dall'uomo s'irradia alla natura, eccoci subito di fronte a una delle immagini più memorabili della storia del cinema: il Cavaliere gioca a scacchi con la Morte. È, questa che apre *Il settimo sigillo* (1956) di Bergman, un'immagine che volutamente riprende l'iconografia medievale e rinascimentale (fino all'incisione di Dürer, *Il cavaliere, la morte e il diavolo*, che è del 1513, laddove le inquietudini religiose del Medioevo si congiungono col nuovo e tormentato slancio religioso di Erasmo e di Lutero) a cui risalgono alcuni dei momenti più alti, delle immagini più folgoranti del film, dalle scene della pestilenza e dei flagellanti alla inquietante *Totentanz* che lo chiude, tragico ma insieme stilizzato, sublimato calvario di silhouettes (altra immagine memorabile) che alla morte, tanto più perché riflessa negli occhi dei sopravvissuti, dei puri, di



coloro che non a caso si salvano, dà l'aspetto di una danza grottesca, di una folle parata. (Del resto Bergman, che racconta di essersi ispirato agli affreschi medievali, di averne fatto scendere la sua corte di menestrelli ambulanti, di appestati e flagellanti, di streghe sul rogo e crociati, aveva pure messo in scena la *Danza di morte* di Strindberg.)

Ma torniamo al cavaliere che gioca a scacchi con la morte. L'ha incontrata al ritorno dalla crociata in Terra Santa, un ritorno pieno di delusione, col cuore vuoto e solitario, tormentato dalle stesse domande che lo artigliavano quando egli era partito. È per questo che ha chiesto alla Morte una dilazione sfidandola a una partita dall'esito certo, ma che forse gli permetterà di trovare una risposta, un senso alla vita. Intorno incombe un silenzio che è la cifra di Bergman ed è il silenzio di Dio, il tema del successivo *Luci d'inverno*, che tuttavia ribalterà la gerarchia dei ruoli dei due massimi attori bergmaniani: Von Sidow, che lì interpreterà la figura secondaria del marinaio suicida, qui è il protagonista, mentre Bjornstrand qui è lo scudiero, "doppio" e controcanto materialista del cavaliere.

Quel silenzio, che nel *Settimo sigillo* si estende al silenzio della strega e della muta, è avvertito dal cineasta, agnostico figlio d'un pastore, come dramma esistenziale e sfida intellettuale. Bergman è il Cavaliere, che attraversa le violenze e l'orrore del presente alla ricerca di un senso perduto: una ricerca votata al fallimento perché alla violenza della storia, al peccato e alla morte non c'è scampo, ma a suo modo vincente, se basta ottenere una dilazione e tendere un ingenuo tranello per guadagnare la salvezza – almeno, com'è giusto – dei giusti.

È lo stesso silenzio che si presenta quando nel libro dell'Apocalisse si apre il settimo sigillo (8,1): "Quando l'Agnello aprì il settimo sigillo, si fece silenzio in cielo per circa mezz'ora". Quel silenzio di mezz'ora scandisce l'attesa di una rivelazione drammatica, la stessa che sconvolgerà tutti i personaggi del film, dal Cavaliere al suo scudiero Jonas, dall'attore Skatt al farabutto Raval, dal fabbro Plog con la moglie Usa a una felice coppia di giocolieri con il loro bambino, che incarnano l'amore e la semplicità, la serenità dei poveri di spirito che alla lunga vince anche sulla morte.

Ma ritorniamo al testo dell'Apocalisse: dal capitolo 5 all'8 si sciogliono progressivamente i sette sigilli che bloccavano la lettura del «libro (in realtà un rotolo) scritto sul lato interno e su quello esterno», cioè il libro della vita e della storia: «E vidi nella mano destra di Colui che era assiso sul trono un libro a forma di rotolo, scritto sul lato interno e su quello esterno, sigillato con sette sigilli. Vidi un

angelo forte che proclamava a gran voce: “Chi è degno di aprire il libro e scioglierne i sigilli?”. Ma nessuno né in cielo, né in terra, né sotto terra era in grado di aprire il libro e di leggerlo. Io piangevo molto perché non si trovava nessuno degno di aprire il libro e di leggerlo. Uno dei vegliardi mi disse: “Non piangere più; ha vinto il leone della tribù di Giuda, il Germoglio di Davide, e aprirà il libro e i suoi sette sigilli”».

E ancora: «Poi vidi ritto in mezzo al trono circondato dai quattro esseri viventi e dai vegliardi un Agnello, come immolato. Egli aveva sette corna e sette occhi, simbolo dei sette spiriti di Dio mandati su tutta la terra. E l’Agnello giunse e prese il libro dalla destra di Colui che era seduto sul trono. E quando l’ebbe preso, i quattro esseri viventi e i ventiquattro vegliardi si prostrarono davanti all’Agnello, avendo ciascuno un’arpa e coppe d’oro colme di profumi, che sono le preghiere dei santi. Cantavano un canto nuovo:

Tu sei degno di prendere il libro  
e di aprirne i sigilli,  
perché sei stato immolato  
e hai riscattato per Dio con il tuo sangue  
uomini di ogni tribù, lingua, popolo e nazione  
e li hai costituiti per il nostro Dio  
un regno di sacerdoti  
e regneranno sopra la terra».

Quando si infrange il settimo e ultimo sigillo, in cielo dilaga all’improvviso un silenzio magico e surreale, segno di sbigottimento ma anche di contemplazione stupita. Curiosa è l’indicazione cronologica della mezz’ora, un arco di tempo di breve durata, imperfetto e limitato. Uno studioso dell’Apocalisse ha osservato che, «come tutte le frazioni di tempo presenti nel libro, la mezz’ora è sintomo di una crisi che conferisce al silenzio un carattere terribile». Infatti ciò che si svela, una volta spezzato il sigillo e squadernato il libro della vita, sarà scandito dal suono delle trombe, particolarmente cupo e drammatico. Al primo squillo, scrosciano grandine e fuoco mescolati a sangue; al secondo, viene scaraventata in mare una montagna ardente di fuoco; al terzo squillo, piomba dal cielo la grande stella Assenzio, una specie di palla fiammeggiante; al quarto segnale, calano le tenebre, e così via, in un crescendo di tragici eventi simbolici.

Essi hanno lo scopo di illustrare il male oscuro che si annida nel grembo della storia. Ma lo scopo dell’Apocalisse non è quello di annunciare una catastrofe. Se è vero che l’Apocalisse è, in ultima analisi, il racconto del nostro destino, sarebbe sbagliato pensare che

essa contenga soltanto l'idea della punizione. Forse la cosa più importante in essa contenuta è la speranza, quella che sorride nel sorriso degli umili, nell'ultima sequenza di questo film disperato.

Luce e tenebre, come nel vangelo di Giovanni: i vari personaggi vanno incontro al loro destino sullo sfondo di questo scontro fra luce e tenebre, fra bene e male, reso da un bianco e nero fortemente contrastato: il bianco e nero della scacchiera, il nero del mantello della morte e il bianco delle insegne del cavaliere, il nero degli interni (la chiesa, la taverna) in cui si aggroviglia il tormento del cavaliere o si contorce nel peccato un'umanità di reietti, o ancora il nero del bosco notturno in cui s'incrociano e si biforcano i destini e della casa visitata dalla morte per l'ultimo e irreversibile appuntamento, e il bianco dell'alba che suggella (che sigilla, sarebbe il caso di dire) la storia, all'insegna dell'amore (la famiglia dei saltimbanchi) che il Cavaliere è riuscito a sottrarre alla Morte.

Nell'autobiografia intitolata *Lanterna magica*, del 1987, flusso di ricordi con pochi riferimenti ai capolavori, *Il settimo sigillo* è liquidato in poche righe: "un film disuguale cui tengo molto perché venne girato con mezzi poverissimi, facendo appello alla verità e all'amore". Bergman non è credente, ma forse è nei tormentati apostati come lui, o nei beffardi miscredenti come Buñuel, nella loro inappagata e inappagabile ricerca, che va rintracciata l'autentica, straziata religiosità del secolo appena trascorso, l'evocazione di un tragico vuoto che solo Dio può riempire, e che forse è più disponibile alla rivelazione di quanto non sia il "pieno" delle certezze, delle fedi arroganti e soddisfatte. Il film è un'incessante interrogazione, del cavaliere alla morte, ai suoi compagni di strada, alla povera strega: un'interrogazione, e una ricerca, fuori dalle chiese. Scriveva Karl Barth: "L'esperienza religiosa, a qualunque grado di altezza si compia, non appena è qualche cosa di più che spazio vuoto, non appena intende essere contenuto, possesso e godimento di Dio, è la sfrontata e inetta usurpazione di ciò che può essere e diventare vero, soltanto a partire dal Dio sconosciuto".

E comunque Bergman resta uno dei più grandi creatori – di linguaggi, di forme che incarnino le problematiche del tempo – che il cinema e le arti in genere abbiano avuto nel Novecento: ed è in primo luogo a questo cinema ancora capace di porsi e di porre problemi, a questo linguaggio coinvolgente e sconvolgente (primi piani, luci radenti e forti contrasti, silenzi e pause in cui si manifesta l'ineffabile) che occorre accostarsi come a una scoperta e a un dono, nei tempi del cinema – e della comunicazione – ridotti a convulso e insensato vi-

deo-game, a farsa o a rissa che non arricchiscono più la nostra coscienza, né il nostro effimero soggiorno sulla terra, la nostra partita a scacchi con la morte.

Sulla sfuggente fisionomia del Cavaliere di Dürer vanamente s'interroga il Vice, protagonista de *Il cavaliere e la morte*, capolavoro testamentario di Leonardo Sciascia: «Cristo? Savonarola?». Allo stesso modo facciamo noi, al cospetto delle repliche della Passione e dei tanti, controversi e sovente camuffati, ritorni del Messia: e non dico solo, nel cinema, del Messia di Rossellini o del Cristo intellettuale e indignato moralista di Pasolini, unici esempi memorabili di rilettura filmica dei Vangeli, ma delle dissimulate controfigure che – dall'invasato Johannes di *Ordet*, capolavoro di Dreyer, e dal suo inammissibile miracolo, fino alla Passione al femminile, sul Golgota del sesso, della protagonista delle *Onde del destino* di Von Trier – hanno indirettamente ma persuasivamente recitato e ribadito l'agonia di Gesù e lo scandalo della Croce.

Oppure, tornando alla letteratura, dei libri tuttora sospesi (e il riferimento alla tradizione ebraica è d'obbligo) nell'attesa di quel salvifico avvento. Tra questi c'è un capolavoro segreto, tuttora racchiuso nel cuore di tenebra del Novecento. E questo libro miracoloso e nascosto è come se ne racchiudesse un altro: non più un capolavoro, ma *il* capolavoro, naturalmente perduto, naturalmente inattuabile.

Andiamo con ordine. A Drohobycz, una cittadina della Galizia orientale, viveva un piccolo ebreo di nome Bruno Schulz. Il 19 novembre 1942 fu trucidato, come tanti, dai nazisti durante un rastrellamento nel ghetto. Vittima, dunque, di un eccidio, ma anche – pare – di una vendetta privata: un ufficiale delle SS si vendicò, uccidendo Schulz, di un ufficiale della Gestapo che lo proteggeva, ma che aveva ucciso a sua volta l'aiutante ebreo del suo collega.

Schulz era pittore e scrittore: a lui si deve – oso affermarlo – il libro più bello del Novecento letterario: *Le botteghe color cannella*, un libro magmatico e avvolgente, surreale e folgorante, un incantato e sontuoso flusso di scrittura che fa volteggiare creature e sogni dell'immaginario ebraico nei cieli cobalto di Chagall, un'ininterrotta e ammaliante affabulazione che filtra i racconti dei *chassidim* nel setaccio della grande letteratura mitteleuropea e dell'arte espressionista e cubista, facendo convergere tradizione e avanguardia, passione e redenzione nel vertiginoso punto di fuga della scrittura, inappellabile come *la* Scrittura.

«Ricordo come fosse oggi – ha scritto Hrabal – che, letta mezza pagina de *Le botteghe color cannella*, riposi il libro e me ne andai a

passaggiare; mi si era fatto buio davanti agli occhi, e ancor oggi è lo stesso, mi sento mancare per quanto è insolito quel libro...». Ma c'è dell'altro. Quel capolavoro, dicevo, ne contiene e promette un altro, più alto, definitivo. Infatti Schulz aveva scritto il suo Libro, la *summa* e il testamento: si chiamava, non a caso, *Il Messia*; e non a caso è scomparso, tra le macerie del ghetto o dietro i reticolati del lager, e non potremo mai leggerlo.

Continueremo ad aspettarlo, come gli ebrei il Messia, e a sognarne, come il destinatario del *Messaggio dell'Imperatore* di Kafka. E intanto voteremo a Schulz un culto iniziatico, come pochi esegeti, ma anche alcuni grandi scrittori, gli votano. Per mio conto, sono ormai convinto che la critica letteraria o offre utili contributi (storici o filologici) all'intelligenza del testo, o ne è glossa marginale e superflua, superfetazione e metastasi. E allora tanto vale che corteggi e mimi il testo, che ne tratti (se sa) *en artiste*, che si proponga (se può) essa stessa come testo letterario.

Non alludo agli scrittori-critici o ai critici-scrittori, ma agli scrittori-scrittori, all'esercizio di pura creatività letteraria di chi, intorno al testo d'autore, inventi una storia, ne faccia un personaggio, gli riconsegna l'unica vita che gli spetta: quella della finzione e, appunto, dell'esercizio creativo.

E infatti, intorno all'opera e al mito di Schulz, sono cresciuti due grandi libri: il primo è *Vedi alla voce amore* dell'israeliano David Grossman, una metà del quale è una rivisitazione alla Schulz di figurine e cantucci del ghetto, mentre nell'altra metà direttamente s'immagina uno Schulz sopravvissuto al suo assassinio e immerso in un viaggio sottomarino, liquido e amniotico come la sua scrittura.

L'altro, uscito in Italia già nel '91 da Garzanti ma ora riproposto da Feltrinelli, è *Il Messia di Stoccolma* di Cynthia Ozick, l'autrice dello splendido racconto *Lo scialle*. Vi si narra d'un modesto e incolore critico letterario d'un giornale svedese, che è un ebreo polacco fortunosamente scampato – da bambino – allo sterminio e ossessionato dall'idea di essere figlio di Schulz: e perciò si ostina a braccarne le tracce, collezionando documenti ingialliti e scrivendo di autori mitteleuropei di cui i lettori s'infischiano.

Nella sua vita evanescente e sospesa, una serie di personaggi da sogno – degni, appunto, di Schulz – fanno irrompere lo spettro del capolavoro ritrovato, nella forma d'un mucchietto di pagine incartapecorite, spacciate (a torto? a ragione?) per l'autentico *Messia*. Il finale (non dirò delle vicissitudini oniriche in cui l'ebraismo della Ozick magnificamente s'innesta nella sua cittadinanza americana,

sposando Singer con Philip Roth, Chagall con Hopper) è all'insegna del disincanto, che sia fine di un incubo e tardivo raggiungimento di un'opaca maturità, o viceversa autodistruttiva soppressione d'un sogno di ricongiungimento e di redenzione.

E c'è tutto, lì dentro: il nostro rapporto (il nostro *perché non possiamo non dirci ebrei*) con l'irraggiungibile Messia; e il nostro rapporto con quel suo surrogato che è la letteratura, bugiarda promessa di felicità, miraggio ostinato e vitale di pienezza, di conforto filiale, di compiuta giustizia.



MARIA DI PASQUALE BARBANTI

LA DIMENSIONE FILOSOFICA DELL'INSEGNAMENTO  
DI ORIGENE DI ALESSANDRIA

1. Nel contesto culturale e religioso del III secolo d. C. Origene di Alessandria occupa un posto del tutto singolare, se non altro per la sua collocazione tra filosofia greca e in particolare platonica, da una parte, e dottrina cristiana, dall'altra. Certamente la tradizione giudeo-cristiana costituisce il nucleo fondamentale del suo pensiero e ne rappresenta la base dottrinale, e tuttavia bisogna pure considerare che nel suo insegnamento la filosofia svolge un ruolo fondamentale, nel senso che egli se ne serve, più o meno consapevolmente, per esprimere e sviluppare i dati forniti dalla Rivelazione e principalmente per trasmetterli e diffonderli negli ambiti filosofici del tempo<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> La fonte più ricca di notizie sulla vita, sulle opere e sull'attività catechetica di Origene, nonché sullo spessore carismatico della sua personalità è rappresentata dal libro VI della *Storia ecclesiastica* di Eusebio di Cesarea sulla cui attendibilità storica, però, gli studiosi non hanno mancato di avanzare delle riserve. Tra tutti il più critico è stato P. Nautin (*Origène: sa vie et son oeuvre*, Paris 1977, pp. 19-29), il quale ne ha contestato diversi aspetti ed ha proposto una ricostruzione della fisionomia di Origene come uomo e come scrittore attraverso un'analisi serrata delle stesse fonti utilizzate da Eusebio. Molti ne hanno sottolineato l'aspetto agiografico tra cui R. M. Grant (*Eusebius and His Lives of Origen*, in *Forma futuri. Studi in onore del cardinale Michele pellegrino*, Torino 1975, pp. 635-649 e *Eusebius as Church Historian*, Oxford 1980, pp. 10-21 e 77-83) e P. Cox (*Biography in Late Antiquity. A quest for the Holy Man*, University of California Press 1983, pp. 60-101). E in effetti l'Origene del VI libro della *Storia Ecclesiastica* ha tutti i caratteri del θεῖος ἀνὴρ, così come θεῖος ἀνὴρ è l'Origene della traduzione rufiniana del I libro dell'*Apologia per Origene*. Meno critico rispetto all'attendibilità della fonte eusebiana è H. Crouzel (*Origène*, Paris 1985 (trad. it. Borla, Roma 1986), pp. 17ss.) il quale nel delineare il suo profilo di Origene si fonda sostanzialmente su di essa. Dello stesso avviso – pur con qualche avvertenza critica sulla cronologia indicata da Eusebio e sul confronto tra le fonti a cui egli attinge e i suoi interventi redazionali – sono anche altri studiosi più recenti come E. Norelli (*Origene, vita e*



Le fonti più significative sul metodo e sui contenuti dell'insegnamento origeniano, caratterizzato, appunto, da una forma di elaborazione del pensiero cristiano in chiave prevalentemente filosofica<sup>2</sup>, sono l'*Encomio di Origene*, ossia il discorso di ringraziamento pronunciato da Gregorio il Taumaturgo prima di congedarsi dal maestro<sup>3</sup> e la *Lettera di Origene a Gregorio*.

L'*Encomio* – oltre ad esprimere la gratitudine di un discepolo devoto nei confronti del maestro che, dopo avergli ispirato l'amore per la filosofia, lo spinge verso la conoscenza delle verità divine – contiene diversi elementi utili ai fini della definizione del carattere filosofico dell'insegnamento origeniano.

E ciò nonostante negli ultimi decenni siano sorte alcune difficoltà sull'attendibilità dell'identificazione dell'autore di questo scritto con la figura di Gregorio il Taumaturgo, identificazione attestata da Eusebio – che presenta Gregorio come uno dei più celebri allievi di

---

opere, in *Origene. Dizionario*, a cura di A. Monaci Castagno, Città Nuova, Roma 2000, p. 293 e M. Rizzi (*Introduzione* a Gregorio il Taumaturgo (?). *L'Encomio di Origene*, Milano 2002, p. 38, n.1), i quali hanno in qualche modo ridimensionato la critica di Nautin.

<sup>2</sup> Cfr. a questo proposito H. Crouzel, *Origène et la philosophie*, Paris 1962 e *Origène et Plotin. Comparaison doctrinale*, Paris 1991.

<sup>3</sup> I manoscritti ci danno diverse versioni del titolo di questo discorso: la più frequente è quella di λόγος προσφωνητικός, adottata forse per primo da Panfilo; Girolamo nel *De viris illustribus* lo chiama πανηγυρικὸν εὐχαριστίας, titolo che troviamo nella *Suda* (PG 10, 977 B, 981 CD); Socrate storico parla di un συστατικὸς λόγος (discorso di raccomandazione) che non essendo molto rispondente al contenuto viene corretto dall'editore di Socrate, Henri de Valois con συντακτικὸς λόγος (discorso di addio). H. Crouzel ritiene che il titolo adottato dallo stesso Gregorio sia stato Λόγος χαριστήριος (discorso di ringraziamento), Gregorio infatti per ben due volte defisce il suo un discorso di ringraziamento a Dio per l'intermediario del verbo, ad Origene e all'angelo-guida (cfr. al riguardo H. Crouzel, *Introduction a Grégoire le Thaumaturge, Remerciement à Origène. suivi de la Lettre d'Origène à Grégoire*, Texte grec, Introduction, Traduction et notes par H. Crouzel, Paris 1969, pp. 38-39). M. Rizzi nella sua recente traduzione, che qui seguiamo, ha adottato il titolo di *Encomio di Origene*, titolo che risponde perfettamente all'intenzione dell'autore – il quale, intendendo lodare Origene, definisce la sua orazione sia *Discorso di ringraziamento* sia *Encomio* – e che interpreta lo spirito stesso del discorso, certamente apologetico, ma anche celebrativo, tanto da potere essere considerato come “la matrice della retorica epidittica cristiana” e da potere essere inserito nel contesto della pratica retorica della “seconda sofistica” (cfr. M. Rizzi, *Introduzione* a Gregorio il Taumaturgo (?). *Encomio di Origene*, cit., pp. 12-13).

Origene<sup>4</sup> – e mai contestata sino alla comparsa della dirompente monografia su Origene di P. Nautin<sup>5</sup>.

L'incertezza relativa all'identificazione dell'autore, infatti, non credo che sminuisca il valore documentario dello scritto, il quale, nel contenuto esprime certamente gli orientamenti basilari dell'insegnamento di Origene. E poiché la ragione per cui in questa sede esso viene utilizzato è proprio quella di individuare al suo interno le linee guida di tale insegnamento, lo si assumerà, secondo la tradizione, come discorso pronunciato da Gregorio poco prima di lasciare la scuola.

L'ufficialità e lo stile retorico che lo contraddistinguono fanno pensare che esso sia stato pronunciato alla presenza di Origene e di altri discepoli in una seduta all'interno della scuola<sup>6</sup>, anche se è stata avanzata recentemente l'ipotesi di una successiva redazione scritta, nella quale il discorso originario sarebbe stato ampliato e avrebbe subito delle modifiche strutturali finalizzate alla diffusione, presso un pubblico più vasto e non necessariamente cristiano, di un'immagine di Origene più rassicurante e meno ostile alla cultura pagana nonché alla comunicazione di contenuti compatibili con la filosofia greca<sup>7</sup>. Operazione, questa, che esprime l'intenzione politica di fondo dell'*Encomio*, la quale sembra essere quella di diffondere un'immagine di *paideia* cristiana non in contrasto con l'ideale culturale greco e in un certo senso in linea con il tipo di rapporti tra cristianesimo ed Impero, in quel periodo improntati alla tolleranza<sup>8</sup>.

Il contenuto del discorso, per certi aspetti rapsodico, per altri siste-

---

<sup>4</sup> HE VI, XXX.

<sup>5</sup> *Origène: sa vie et son oeuvre*, cit., p. 184. Per quanto riguarda l'identificazione dell'autore dell'*Encomio*, il Nautin osserva che lo stesso Eusebio, all'inizio del IV secolo, leggeva l'*Encomio* sotto il nome di Teodoro e che l'attribuzione a Gregorio il Taumaturgo è il risultato di due illazioni di Eusebio, il quale – avendo identificato Teodoro con il giovane Gregorio destinatario della lettera di Origene – per omonimia identifica poi questo Gregorio con il più noto Gregorio il Taumaturgo.

<sup>6</sup> Cfr. al riguardo H. Crouzel (*Introduction a Grégoire le Thaumaturge, Remerciement à Origène*, cit., p. 12) che lo considera un discorso di apparato e M. Rizzi (*Introduzione a Gregorio il Taumaturgo (?)*, *Encomio di Origene*, cit., pp. 13-14) che lo colloca nel contesto della retorica epidittica e celebrativa della "seconda sofistica".

<sup>7</sup> Cfr. M. Rizzi, *Introduzione a Gregorio il Taumaturgo (?)*, *Encomio di Origene*, cit., p. 24 e pp. 31ss.

<sup>8</sup> Cfr. M. Rizzi, *Introduzione a Gregorio il Taumaturgo (?)*, *Encomio di Origene*, cit., pp. 34-35.

matico – oltre a riguardare fatti personali e a fornirci notizie dettagliate sulle vicende umane e sulle esperienze intellettuali legate in qualche modo al rapporto tra il discepolo e il maestro – concerne in massima parte l'attività di Origene *didaskalos* e la dimensione straordinaria della sua proposta filosofico-ascetica.

Gregorio racconta di essersi recato a Cesarea insieme al fratello Atenodoro per accompagnare la sorella dal proprio marito che svolgeva la funzione di consigliere giuridico del governatore di Palestina e dice che la loro meta non era Cesarea ma Beirut, città nella quale esisteva una celebre scuola di diritto che loro avrebbero dovuto frequentare per continuare gli studi intrapresi nella loro città natale, probabilmente Neocesarea. Ma l'incontro con Origene, che si era stabilito da poco a Cesarea, fece loro cambiare idea. Essi subirono il fascino della sua parola e decisero di frequentare la sua scuola, si legarono a lui devotamente, quasi catturati dalla sua figura e dal suo pensiero e vi rimasero cinque anni: «Così, grandemente trafitto – scrive Gregorio – fui convinto a lasciar perdere tutti gli affari e gli studi che pensavo mi si addicessero, e tra le altre cose anche le mie belle leggi, la patria e i familiari che erano qui e per cui eravamo partiti. Una sola cosa mi era amica e amata: la filosofia e il suo maestro, quest'uomo divino»<sup>9</sup>.

Dal punto di vista filosofico-culturale l'*Encomio di Origene* costituisce un documento abbastanza significativo, poiché – nell'illustrare nei particolari il programma pedagogico adottato da Origene nella sua scuola – risulta estremamente utile ai fini della definizione dell'atteggiamento del teologo alessandrino rispetto alla filosofia pagana e platonica in particolare.

Sotto questo profilo appare abbastanza significativa anche la *Lettera di Origene* a Gregorio, nella quale Origene espone il suo programma di educazione cristiana e che, secondo P. Nautin, appartiene al genere di lettere che un autore scrive non solamente per il destinatario immediato, ma con l'idea di farle conoscere ad un pubblico più vasto<sup>10</sup>.

Lo stesso Nautin ritiene che il destinatario della *Lettera a Gregorio*, riprodotta integralmente nella *Philocalia* di Gregorio di Nazianzo e di Basilio di Cesarea, non sia né Gregorio Taumaturgo né quel Teodoro che per lui sarebbe l'autore dell'*Encomio*, ma ancora un altro dei discepoli di Origene che il maestro consiglia nei suoi studi<sup>11</sup>. Di

<sup>9</sup> VI. 84.

<sup>10</sup> Cfr. *Lettres et Écrivains Chrétiens des II et III siècles*, Paris 1961, p. 245.

<sup>11</sup> Cfr. P. Nautin, *Lettres et Écrivains Chrétiens*, cit., p. 246.

parere diverso è H. Crouzel, il quale – rifacendosi alla testimonianza di Gregorio di Nissa, che nella *Vita* del Taumaturgo definisce quest'ultimo uditore di Origene – non solo attribuisce lo scritto di ringraziamento al vescovo di Neocesarea, ma ritiene possibile anche un rapporto epistolare tra questi e Origene<sup>12</sup>.

Entrambi questi scritti risalgono al secondo periodo dell'attività di Origene, periodo trascorso a Cesarea, dove all'insegnamento e alla composizione delle maggior parte delle opere egli affianca l'attività sacerdotale<sup>13</sup>.

2. *L'Encomio di Origene* si inserisce nel contesto delle opere apologetiche e agiografiche, molto diffuse in quel tempo, nelle quali il nucleo centrale era costituito dalla difesa del destinatario, di cui contestualmente venivano evidenziate e lodate le virtù. Esso infatti vuole dare una rappresentazione di Origene come uomo eccezionale, come maestro di filosofia, come profondo interprete della Sacra Scrittura e come guida spirituale dal carisma impareggiabile.

Questo aspetto agiografico tuttavia nulla toglie al valore dell'*Encomio* quale documento storico sulla figura di Origene e su ciò che riguarda il programma di insegnamento da lui adottato nella sua scuola sia ad Alessandria sia a Cesarea, dato che – come osserva giustamente Crouzel – «non è concepibile che il maestro abbia cambiato sostanzialmente il metodo passando dalla prima città alla seconda»<sup>14</sup>.

Nella descrizione di Gregorio l'insegnamento di Origene è chiaramente caratterizzato dall'interesse per la filosofia, considerata indispensabile ai fini della pratica della vera pietà<sup>15</sup>. Alla filosofia infatti egli attrae e converte i suoi allievi dapprima orientati verso altri interessi, e della filosofia non meno che della sua stessa persona li fa

---

<sup>12</sup> Cfr. H. Crouzel, *Faut-il voir trois personnages en Grégoire le Thaumaturge*, in "Gregorianum" 60 (1979) pp. 287-320 e *Origene*, cit., p. 18, n. 3.

<sup>13</sup> In particolare sulla datazione della lettera a Gregorio, che illustra, appunto, il programma di educazione cristiana di Origene e l'uso che egli fa della filosofia pagana esistono diverse posizioni, ma a giudicare dal contenuto essa sembra essere posteriore al 238, e – a dire di H. Crouzel – sembra essere stata inviata da Origene al suo vecchio allievo, tornato nel Ponto, per esortarlo a continuare nello studio della dottrina cristiana. Cfr. al riguardo H. Crouzel, *Introduction a Grégoire le Thaumaturge, Remerciement à Origène...*, cit., pp. 86-87.

<sup>14</sup> H. Crouzel, *Introduction a Grégoire le Thaumaturge, Remerciement à Origène...*, cit., p. 12.

<sup>15</sup> Cfr. VI. 82.

schiaivi: «Una sola cosa mi era amica: *la filosofia e il suo maestro, quest'uomo divino* (φιλοσοφία τε καὶ ὁ ταύτης καθηγεμὼν οὗτος ὁ θεῖος ἄνθρωπος)»<sup>16</sup>.

A questo punto non ci si può esimere dalla domanda intorno al concetto di filosofia che Gregorio attribuisce ad Origene: si tratta semplicemente della filosofia intesa come amore della sapienza e come esercizio della ragione che Origene raccomanda quale unico metodo di accesso alla verità, come si evince dal passo appena citato in cui la filosofia si identifica *tout-court* con l'insegnamento di Origene e quindi con la teologia, o si tratta della filosofia pagana, che Origene, al pari dei suoi predecessori alessandrini, Filone e Clemente, utilizza quale strumento propedeutico e in un certo senso ausiliario della scienza cristiana? E in questo caso fino a che punto Origene trae dalla filosofia pagana, di cui dimostra di essere profondo conoscitore, materiale linguistico e dottrinale da sviluppare e da adattare al suo insegnamento cristiano?

I termini con cui Gregorio presenta Origene nel suo discorso mostrano a questo riguardo l'eccezionalità del personaggio sia sotto il profilo di quella che potremmo definire la sua filosofia, sia dal punto di vista dell'uso che egli fa della filosofia greca, poiché nel discorso stesso l'uno e l'altro aspetto si fondono.

Origene – dice Gregorio – riesce a catturare i suoi allievi con la forza dei ragionamenti filosofici, i quali sono finalizzati non solo all'aspetto teorico della filosofia, come la conoscenza profonda di sé stessi, ma anche alla dimensione pratica della filosofia stessa, quella relativa alle scelte e alle finalità etiche: «Egli fece di tutto per legarci strettamente, ricorrendo a ogni tipo di discorso, spiegando tutte le vele – come dice il proverbio – e mettendo mano a tutte le sue risorse; *lodando la filosofia e tutti gli amanti della filosofia* (ἐπαινῶν μὲν φιλοσοφίαν καὶ τοὺς φιλοσοφίας ἐραστάς), con i grandi e frequenti elogi loro dovuti; affermando che conducono effettivamente la vita che si addice agli esseri dotati di ragione solo quanti si impegnano a vivere rettamente, dato che hanno conoscenza, in primo luogo, di ciò che realmente sono, e poi dei beni autentici, che l'uomo deve perseguire, e dei veri mali, che deve fuggire»<sup>17</sup>.

In questo passo la teorizzazione del legame tra teoria e prassi, ossia tra la conoscenza che l'uomo ha di sé stesso quale essere es-

<sup>16</sup> VI. 84.

<sup>17</sup> VI. 74-75.

senzialmente razionale e le scelte di ordine morale, richiama alla mente alcuni concetti portanti dell'etica classica, sia platonica<sup>18</sup> che aristotelica<sup>19</sup> alla quale riconduce anche il passo seguente relativo all'importanza della conoscenza rispetto all'azione e alla definizione di ciò che è bene per l'uomo e che pertanto va perseguito in vista della felicità: «Disprezzava l'ignoranza e tutti gli ignoranti: sono molti infatti quanti, accecati nella mente come delle bestioline, non hanno conoscenza di ciò che sono, vagando confusamente *come esseri privi di ragione* (ὥσπερ ἄλογοι); non sapendo, né volendo apprendere cosa sia veramente bene e cosa male, quasi si trattasse del bene assoluto si avventano e si gettano sulle ricchezze, sulla fama, sugli onori decretati dal popolo, sulla bellezza fisica»<sup>20</sup>.

Dunque – sebbene Origene, come avremo modo di vedere nel corso dell'analisi del testo di Gregorio e della *Lettera* a Gregorio, dichiara più volte l'insufficienza e anche la pericolosità della filosofia pagana, sebbene inviti i suoi discepoli ad essere prudenti e a non legarsi a nessuna filosofia in particolare<sup>21</sup>, sebbene consideri l'edificazione della dottrina cristiana e quindi della teologia l'unico fine del suo insegnamento – non è difficile individuare nel suo programma educativo elementi linguistici e concettuali di derivazione greca.

Ma, accanto e insieme alla filosofia, egli non cessa mai di trasmettere il sapere più alto, quello che gli deriva da Dio per mezzo del Verbo, che è riservato a pochi e del quale egli è, a dire di Gregorio, il fedele interprete: «Come una scintilla, dunque, conficcata nel mezzo della nostra anima si accese e divampò l'amore per questo Verbo santo, amabilissimo e in grado di attrarre tutto in virtù della sua ineffabile bellezza, e per quest'uomo, suo amico e portavoce»<sup>22</sup>.

L'elemento che sembra dominare *l'Encomio di Origene* è dunque quello dell'intreccio di filosofia e teologia conformemente allo scopo dell'insegnamento origeniano che è quello di preparare gradualmente i discepoli alla conoscenza delle verità divine e di farli passare dal piano intellettuale al piano dell'ascesi e viceversa, poiché i due piani

---

<sup>18</sup> In Platone la stabilità della virtù è determinata dal pensiero e quindi dalla conoscenza che l'uomo ha di sé e della realtà intelligibile (cfr. *Teeteto*, 176A ss.).

<sup>19</sup> Cfr. *Et. Nic.* I, 7, 230-235, dove si afferma che la felicità risiede nell'esercizio della funzione specifica dell'uomo, ossia nell'attività della parte razionale dell'anima.

<sup>20</sup> VI. 76.

<sup>21</sup> Cfr. XV, 173.

<sup>22</sup> VI. 83.

rimangono strettamente congiunti essendo l'ascesi la condizione della conoscenza e la conoscenza il presupposto dell'ascesi.

La strada da percorrere per raggiungere questo traguardo è però quella già indicata dai grandi maestri spirituali pagani<sup>23</sup>. Così a coloro che frequentano la sua scuola e che non sono ancora cristiani Origene trasmette la fede cristiana attraverso l'insegnamento filosofico, nel senso che introduce a poco a poco la fede cristiana nelle loro filosofia; ai destinatari cristiani, invece, che conoscono già la filosofia greca e che si pongono dei problemi di ordine filosofico, egli cerca di fornire gli strumenti intellettuali adatti a trovare le risposte a tali problemi nella Sacra Scrittura, e ciò sia per combattere lo gnosticismo<sup>24</sup>, sia per debellare gli errori e le eresie, specie in materia trinitaria, che nascono all'interno della stessa Chiesa<sup>25</sup>.

Lo stesso intreccio di filosofia e di teologia domina la *Lettera di Origene a Gregorio* il cui fine è proprio quello di indicare al discepolo il ruolo della filosofia greca nel processo formativo del cristiano e la funzione propedeutica che essa svolge rispetto all'interpretazione della Sacra Scrittura: «Il naturale ingegno – scrive Origene – può fare di te un perfetto giurista e un filosofo greco di una delle scuole più celebri. Era però mio desiderio che tu usassi le risorse del talento avendo come unica meta il cristianesimo. Mi auguravo che a realizzare questo fine tu ricavassi dalla filosofia ellenica gli insegnamenti validi a dare una cultura di base, una formazione che fosse di propedeutica al cristianesimo e così anche che attingessi alla geometria e all'astronomia gli ammaestramenti utili all'esposizione dei testi sacri (εἰς τὴν τῶν ἱερῶν γραφῶν διήγησιν)»<sup>26</sup>.

Attraverso la modalità dell'interpretazione allegorica di alcuni pas-

<sup>23</sup> Cfr. al riguardo M. Simonetti, *Introduzione a I Principi* di Origene UTET, Torino 1989, pp. 38-39 e n. 24, dove viene sottolineata la necessità da parte di Origene come di tanti altri tra i primi teologi cristiani di ricorrere a moduli e a procedimenti propri della filosofia greca per rispondere alle esigenze intellettuali dei loro destinatari sia che si trattasse di cristiani colti sia che si trattasse di non cristiani.

<sup>24</sup> Origene manifesta l'esigenza di combattere lo gnosticismo nel *Commentario a Giovanni*, V 8. Sulla polemica di Origene nei confronti dello gnosticismo cfr. A. Le Boulluec, *La place de la polémique antignostique dans le 'Peri Archon'* in *Origeniana*, a cura di H. Crouzel – G. Lomiento – J. Rius-Campus, Bari 1975, pp. 47-61 e J. Rius-Campus, *Origenes y Marción*, in *Origeniana*, cit., pp. 297-312.

<sup>25</sup> Sulla posizione di Origene rispetto alle eresie trinitarie del suo tempo cfr. H. Crouzel, *Origene*, cit., pp. 213-214.

<sup>26</sup> 1, 8-14.



si dell'*Esodo*<sup>27</sup> relativi all'utilizzazione da parte degli ebrei degli oggetti preziosi trafugati agli Egiziani<sup>28</sup>, inoltre, Origene in questa lettera raccomanda al discepolo, ormai lontano, il senso della misura e del limite nell'uso della filosofia greca. Essa è infatti una disciplina senza dubbio utile e, tuttavia, è necessario che sia subordinata allo studio e alla comprensione delle Scritture e che sia finalizzata alla costruzione della teologia. Quindi lo mette in guardia rispetto ai pericoli che possono derivare da un uso poco corretto del metodo appreso attraverso la filosofia e dall'applicazione spregiudicata di esso alla lettura e all'esegesi biblica: «Tu, dunque, mio signore e figlio, attendi sopra ogni cosa alla lettura dei testi sacri, e con estrema cura. Quando, infatti, leggiamo i divini libri è necessario che ci applichiamo intensamente *ad evitare di esprimerci con avventatezza e di concepire pensieri temerari nei loro riguardi* (ἵνα μὴ προπετέστερον εἰπωμέν τινα ἢ νοήσωμεν περὶ αὐτῶν)»<sup>29</sup>.

Infine, quale sbocco ultimo della formazione prima ricevuta<sup>30</sup>, lo invita a prepararsi con la fede e con la preghiera allo studio dei testi sacri e alla loro difficile interpretazione, convinto com'è che l'interpretazione della Scrittura è un'operazione superiore e come tale non può che essere preceduta dalla preghiera e dalla contemplazione che accompagna la preghiera: «Ancora, applicandoti alla divina lettura, indaga con rettitudine e fede incrollabile nel Signore *il senso delle celesti Scritture nascosto ai più* (τὸν κεκρυμμένον τοῖς πολλοῖς νοῦν τῶν θείων γραμμάτων). Ma non ti basti di bussare, cercare. *Per comprendere le cose sacre è indispensabile soprattutto la preghiera* (ἀναγκαιοτάτη γὰρ καὶ ἡ περὶ τοῦ νοεῖν τὰ θεῖα εὐχή). Ad essa, appunto esortandoci, il Salvatore non dice soltanto: Bussate e vi sarà aperto, cercate e troverete, ma anche domandate e vi sarà dato»<sup>31</sup>.

<sup>27</sup> Es. 11, 2; 12, 5 e 12, 36.

<sup>28</sup> 2, 19-24: «Concetto analogo, se non sbaglio, è espresso nell'*Esodo* per bocca di Dio stesso. Egli fa dire ai figli di Israele di chiedere ai vicini e ai compagni di tenda oggetti d'argento e d'oro e vesti, affinché spogliandone gli Egiziani disponessero del materiale adatto ad apprestare gli arredi indispensabili al culto divino».

<sup>29</sup> 4, 80-83.

<sup>30</sup> H. Crouzel (*Introduction a Grégoire le Thaumaturge, Remerciement à Origène. Lettre d'Origène a Grégoire*, cit., p. 91) osserva che questa lettera ci fa pensare che Gregorio abbia lasciato la scuola di Origene prima di avere concluso il percorso di studi e che Origene gli dia le indicazioni necessarie per completare la sua formazione.

<sup>31</sup> Cfr. H. Crouzel, *Introduction a Grégoire le Thaumaturge, Remerciement à Origène...*, cit., p. 91).



Appare chiaro che, come documento relativo all'insegnamento origeniano, la *Lettera di Origene a Gregorio* costituisce una precisa puntualizzazione del ruolo che la filosofia greca svolge nei confronti del cristianesimo: si tratta di un ruolo esclusivamente propedeutico o introduttivo come si evince dall'esortazione del maestro al discepolo di utilizzare tutte le forze e le disposizioni naturali in vista della costruzione della dottrina cristiana e di non fermarsi allo studio dei filosofi del passato ma di considerarlo un semplice grado introduttivo rispetto a quello delle Sacre Scritture, che, essendo ispirate da Dio, costituiscono non solo il fine e il coronamento di ogni forma di conoscenza ma la fonte stessa della conoscenza<sup>32</sup>.

3. Partendo da questi due testi non è difficile cogliere, all'interno dei vari momenti del percorso formativo adottato da Origene<sup>33</sup>, la funzione e il ruolo che egli assegna alla filosofia, nonché il valore che le riconosce, dal momento che la considera così importante da affermare che senza di essa (μη φιλοσοφῆσαντι) è impossibile praticare ogni perfetta pietà<sup>34</sup>.

Nel suo programma formativo, infatti, egli segue la divisione classica della filosofia in logica, fisica, etica e teologia, la quale presuppone la conoscenza di tutti i filosofi del passato ad eccezione degli atei e che si conclude proprio con lo studio delle dottrine rivelate.

Sin dal primo approccio con i suoi discepoli egli cerca di conoscere il loro livello di preparazione e la loro attitudine ad approfondire la filosofia, in modo da potere costruire il metodo di insegnamento più consono alla loro crescita spirituale e di stabilirne i vari gradi.

Nell'*Encomio di Origene* questi gradi vengono elencati in ordine crescente e vengono illustrati analiticamente, dandoci il quadro esatto della paideia origeniana.

Così lo studio della filosofia parte dall'esercizio critico della ragione attraverso la pratica dell'*elenchos* socratico, per passare prima alle indagini sulla natura fisica e sul divenire delle cose, poi alla conoscenza e alla pratica delle virtù etiche, e infine allo studio della realtà metafisica, ossia della teologia, nella quale la lettura dei testi

<sup>32</sup> I, 8-14.

<sup>33</sup> Cfr. H. Crouzel, *Introduction a Grégoire le Thaumaturge, Remerciement à Origène...*, cit., p. 41).

<sup>34</sup> VI, 79.

dei filosofi del passato che non abbiano fatto professione di ateismo ma che abbiano parlato di Dio fa da premessa alla lettura della Scrittura e, sotto la guida sapiente del maestro, può diventare uno strumento utile alla comprensione di questa.

Il primo grado di questa paideia, quello che rappresenta il momento introduttivo a tutte le altre parti della filosofia, è quindi costituito dall'insegnamento della logica e della dialettica, disciplina praticata secondo il metodo socratico<sup>35</sup>, come dice espressamente l'autore dell'*Encomio*: «Ci incalzava e, com'è *al modo socratico* (Σωκρατικῶς), ci faceva inciampare nel ragionamento, se vedeva che come dei cavalli selvaggi, totalmente restii alle briglie, balzavamo fuori strada e correvamo in giro da tutte le parti»<sup>36</sup>. Ciò allo scopo di educare razionalmente quella parte dell'anima preposta alla valutazione e al giudizio, di estirpare da essa ogni errore e di mettere ciascuno nella condizione di giudicare e di distinguere il vero dal falso<sup>37</sup>: «Da lì in poi, infatti, molte opinioni correnti (πολλὰ ἔνδοξα), brillanti e di apparenza pregevole, penetrate nelle nostre orecchie ammantate di belle parole come se fossero veritiere, mentre invece erano purulente e ingannatrici, arraffando e strappando l'assenso da parte nostra, dopo non molto si rivelarono essere putride e non degne di fede, fingendo inutilmente la verità: e mise chiaramente in luce come fossimo stati ingannati in modo ridicolo e avessimo assentito a casaccio ad argomentazioni cui non era assolutamente necessario»<sup>38</sup>.

L'importanza di questo insegnamento viene sottolineata con forza da Gregorio, il quale ricorre ad alcune metafore di grande pregnanza

<sup>35</sup> Il carattere euristico del programma scolastico di Origene è sottolineato da M. Simonetti (*Teologia cristologica nell'Egitto cristiano*, in *L'Egitto cristiano. Aspetti e problemi in età tardo-antica*, Roma 1997, p. 33), il quale considera appunto tale programma "esemplato sulle scuole filosofiche".

<sup>36</sup> VII. 97. Lo stesso metodo ritroviamo nella scuola di Plotino, il quale – a dire di Porfirio (*Vit. Plot.* III, 36) – "soleva stimolare i convenuti alla diretta ricerca". Altro elemento di corrispondenza si ritrova tra quanto dice Gregorio sull'atteggiamento di Origene rispetto alla retorica, da lui considerata disciplina meschina e inutile, (I, 15-20 e principalmente VII, 87-95) e quanto dice Porfirio di Plotino (*Vit. Plot.* XVIII, 5-6), il quale viene definito "del tutto privo di teatralità e di boria sofistica".

<sup>37</sup> VII. 102: «Questa parte della filosofia è molto articolata e ci abitua a non accettare o rifiutare le testimonianze a caso né come capita, bensì dopo averle esaminate accuratamente, non solo in relazione agli aspetti più evidenti».

<sup>38</sup> VII. 103.

persuasiva tratte dall'ambito dell'agricoltura, dove Origene è paragonato ad un lavoratore a cui viene affidata una terra poco fertile e, anche se non del tutto arida, sicuramente non coltivata e abbandonata; oppure viene paragonato ad un giardiniere che si trova di fronte ad una pianta selvatica che ha bisogno di essere innestata: «Accogliendoci mentre eravamo più o meno in queste condizioni e avvolgendoci con la sua tecnica di coltivazione, e intuendo non soltanto quello che tutti sono capaci di vedere e che appare in superficie, bensì scavando e mettendo alla prova le risorse più riposte, interrogando, proponendo, ascoltando le risposte»<sup>39</sup>. Metafore che, da una parte, esprimono l'azione catartica<sup>40</sup> del maestro sui discepoli, e, dall'altra, la sua azione plasmatrice<sup>41</sup> orientata all'apertura della mente nei confronti della verità rivelata.

Segue poi l'insegnamento della filosofia naturale, anch'essa finalizzata alla scoperta delle leggi provvidenziali che regolano l'universo e quindi proiettata verso la conoscenza della realtà divina. Infatti la filosofia naturale o fusiologica viene insegnata da Origene per risvegliare e raddrizzare la parte più bassa dell'anima, la quale, colta da stupore dinnanzi alla grandezza del creato, viene assalita dal timore che discende dall'ignoranza: "E formava a sua volta anche la parte inferiore della nostra anima, quando siamo colpiti dalla immensità, dalla meraviglia, dalla varietà e dalla sapiente costruzione dell'universo, stupiti certo, ma intimoriti da un'impressione irrazionale, non sapendocene rendere ragione come se fossimo degli animali privi di intelletto; lo faceva risvegliandola e correggendola *con altre discipline, quelle fisiche* (μαθήμασιν ἑτέροις, τοῖς φυσικοῖς)"<sup>42</sup>.

Tale disciplina comporta la conoscenza della struttura della realtà materiale, vista nei suoi elementi costitutivi, la conoscenza del divenire delle cose del mondo e infine la conoscenza delle leggi della natura, regolate dalla provvidenza divina<sup>43</sup>. Tutto ciò non solo attra-

<sup>39</sup> VII. 95.

<sup>40</sup> VII. 98: «Sulle prime, però, avanzando i suoi ragionamenti ci riusciva penoso e non privo di sofferenza, perché non eravamo abituati né preparati a seguire la ragione; in questo modo però ci purificava».

<sup>41</sup> VII. 98-99: «E quando ci ebbe predisposti e ben preparati all'accettazione delle parole della verità, solo allora, come su di una terra ben lavorata e accogliente, pronta a far germogliare quanto nasce dalla semenza, sparse a profusione facendo la semina al momento opportuno».

<sup>42</sup> VIII. 109.

<sup>43</sup> Cfr. VIII. 110.

verso la scienza della natura, considerata già una scienza sublime, ma anche attraverso la geometria e l'astronomia, che è come una scala che conduce in alto<sup>44</sup>.

Il grado successivo, il più importante nell'ambito della formazione pagana e anche cristiana, è costituito dalla filosofia morale ed è quello a cui Gregorio dedica uno spazio maggiore. La filosofia morale è, per Origene, altamente formativa sia sotto il profilo teorico sia dal punto di vista pratico, per il fatto che presuppone da parte dell'anima la conoscenza di sé e quindi la percezione chiara dei suoi impulsi e delle sue passioni e la conseguente scelta di passare dal vizio alla virtù, dal disordine all'ordine e dalla disarmonia all'armonia.

L'anima, guardando dentro di sé, contempla se stessa come in uno specchio e in se stessa vede sia l'irrazionale, che sta alla base del male, sia la parte razionale che è il riflesso dell'intelligenza divina<sup>45</sup>. Per questa ragione la conoscenza di sé costituisce la strada che conduce l'uomo al suo modello e che consente all'anima di sollevarsi fino alla divinità e di rendersi simile alla stessa divinità sulla base del principio per cui il simile conosce il simile. È, infatti, attraverso la conoscenza di sé che – oltre a liberarsi dalle passioni e a tendere verso la perfezione – l'anima percepisce dentro di sé di partecipare all'immagine di Dio e che, di conseguenza, desidera assimilarsi al suo modello: «Si dava cura – dice Gregorio – di renderci indifferenti ai dolori, impassibili a fronte di tutti i mali, ben ordinati, equilibrati, veramente simili a Dio (θεοειδεῖς) e beati»<sup>46</sup>.

Tuttavia le virtù umane, pur partecipando delle virtù di Dio come l'immagine partecipa del modello e pur essendo della stessa natura di quelle divine, non sono mai uguali ad esse, poiché nel caso di Dio e del Verbo le virtù sono sostanziali, nel caso dell'uomo sono accidentali nonché strumentali, per il fatto che costituiscono per l'uomo un mezzo dell'assimilazione a Dio<sup>47</sup>.

La filosofia morale che Gregorio attribuisce ad Origene è incentrata sulla conoscenza e sulla pratica delle quattro virtù classiche dei Greci, che sono poi le quattro virtù cardinali del cristianesimo alle quali egli

---

<sup>44</sup> Cfr. VIII. 113.

<sup>45</sup> Cfr. IX. 115ss.

<sup>46</sup> IX. 116.

<sup>47</sup> Lo stesso concetto si trova in Plotino, *Enn.* I, 2, 1, dove viene affermato che con la virtù noi diveniamo simili a Dio (θεῷ ὁμοιωθῆναι) anche se Dio non possiede alcuna virtù, poiché a Lui non possono attribuirsi quelle caratteristiche morali legate all'esistenza umana.

aggiunge l'amore di Dio, ossia la *pietà* (εὐσέβεια), definita *madre delle virtù* (μητέρα τῶν ἀρετῶν) nonché *principio e fine di tutte le altre virtù* (ἀρχὴ καὶ τελευτὴ πασῶν τῶν ἀρετῶν)<sup>48</sup> che sono appunto: «la prudenza (φρόνησις) capace di valutare sin dall'inizio gli stessi moti dell'anima, in sé e secondo la *scienza dei beni e dei mali* (τῆς ἀγαθῶν καὶ κακῶν ἐπιστήμης) esteriori, se pure ne esistono; la temperanza (σωφροσύνην), ossia la facoltà di scegliere in modo corretto sin dall'inizio tra questi beni; la *giustizia che assegna a ciascuno il dovuto* (δικαιοσύνην, ἥ τὰ ἄξια ἐκάστοις ἀπονέμει), la *fortezza, custode di tutte le altre* (τὴν πάντων τούτων σωτηρίαν, ἀνδρείαν)»<sup>49</sup>. Tutte virtù che, a dire di Gregorio, non si esauriscono nell'essere insegnate o trasmesse a parole, come accade ad alcuni filosofi del tempo<sup>50</sup>, ma che esigono di essere tradotte nella pratica, come fa Origene stesso<sup>51</sup>.

Gregorio si sofferma particolarmente su questo grado dell'insegnamento di Origene, sottolinea la forza persuasiva che scaturisce dal comportamento del maestro, che, primo e unico, lo convince a dedicarsi alla filosofia<sup>52</sup>, e insiste sul valore di alcune virtù peculiari dell'anima come la prudenza e la giustizia.

Abbiamo già visto che la φρόνησις viene concepita aristotelicamente come la virtù capace di discernere il bene dal male, mentre alla temperanza viene attribuita, secondo un'ottica platonica, la capacità di scegliere tra gli impulsi e di moderarli, determinando la tranquillità e la pace dello spirito<sup>53</sup>.

Abbiamo anche visto che alla giustizia viene attribuita una dimensione esteriore (ad alterum) in quanto le si affida, alla maniera aristotelica, il compito di dare a ciascuno ciò che gli spetta secondo il merito. Ma subito dopo Gregorio – seguendo più da vicino il pensiero di Origene – definisce la giustizia, come Platone, una virtù dell'anima che però non consiste, come in Platone, nelle funzioni proprie delle singole parti dell'anima<sup>54</sup>, per cui un'anima è giusta se ognuna delle

<sup>48</sup> XII. 149.

<sup>49</sup> IX. 122.

<sup>50</sup> Probabilmente Gregorio qui allude ad alcuni filosofi stoici (cfr. H. Crouzel, *Introduction a Grégoire le Thaumaturge, Remerciement à Origène...*, cit., p. 62).

<sup>51</sup> IX. 126: «Egli non discorreva con noi in tema di virtù in questo modo, a parole, piuttosto ci esortava alle azioni: ed esortava più con le azioni che con le cose che diceva».

<sup>52</sup> Cfr. XI. 133.

<sup>53</sup> Cfr. XII. 148.

<sup>54</sup> Nel *Contra Celsum*, V, 47 Origene mostra di avere piena consapevolezza delle

tre parti svolge la funzione che le è propria, ma nell'attività dell'anima rivolta verso l'interiorità: «E ci costringeva anche, se devo dire così, a praticare la giustizia per mezzo della specifica attività dell'anima a cui ci convinceva ad aderire; ci allontanava dalla dispersione della vita e dal tumulto della piazza, spingendoci a esaminarci a fondo e a compiere ciò che veramente ci compete»<sup>55</sup>.

I due aspetti della giustizia tuttavia nel testo di Gregorio vengono integrati, quasi a volere attribuire ad Origene una certa intenzione conciliativa tra la posizione platonica e quella aristotelica: «Che in questo consiste la pratica della giustizia e che questa sia la vera giustizia lo hanno sostenuto anche alcuni filosofi antichi – dice Gregorio, riferendosi probabilmente ai platonici – affermando, a mio avviso che quell'attività specifica è anche il mezzo più efficace in vista della felicità propria e di chi ci è vicino, se è proprio di questa virtù dare secondo i meriti e a ciascuno ciò che gli è proprio»<sup>56</sup>.

L'ultimo grado del programma formativo di Origene è costituito dallo studio della realtà metafisica, ossia della teologia che implica la conoscenza della causa prima dell'universo<sup>57</sup>. D'altra parte sia la dialettica, che ha lo scopo di affinare la ragione per metterla nelle condizioni di scoprire la verità; sia la fisica, che conduce alla conoscenza delle leggi provvidenziali che regolano l'universo e quindi alla conoscenza del regolatore dell'universo stesso; sia l'etica che implica nell'anima la conoscenza più profonda del proprio essere e il riconoscimento di se stessa come immagine dell'intelligenza divina sono dei momenti di preparazione alla disciplina superiore, alla teologia, che tutte le ingloba e le supera.

4. Lo studio della teologia, nella descrizione di Gregorio, parte dalla lettura di tutti i testi filosofici del passato, anche pagani, purché abbiano parlato di Dio, in quanto in tutti è possibile trovare degli spunti di verità che servano in qualche modo da preparazione alla lettura e alla comprensione della Scrittura.

Da questo studio Origene esclude soltanto le opere di quei filo-

---

diverse concezioni della giustizia nelle varie scuole filosofiche, tanto che opera una distinzione sostanziale tra il concetto platonico di giustizia da una parte e quello stoico epicureo dall'altra e dice, appunto, che secondo i platonici "la giustizia è l'attività propria delle parti dell'anima".

<sup>55</sup> XI. 138.

<sup>56</sup> XI. 139.

<sup>57</sup> Cfr. XIII. 150.

sofi che Gregorio definisce atei: «Riteneva opportuno che praticassimo la filosofia, leggendo con la massima attenzione tutti gli scritti esistenti degli autori antichi, sia filosofi, sia poeti, senza che operassimo omissioni o rifiuti – non avevamo ancora alcuna capacità di giudizio – con l'esclusione, però, degli atei, che affermano che non esiste Dio né la provvidenza»<sup>58</sup>.

H. Crouzel ritiene che qui Gregorio alluda agli epicurei e in misura minore ai peripatetici<sup>59</sup>. In verità non credo che si possa sostenere facilmente la tesi secondo la quale Origene avrebbe inserito tra gli atei i seguaci del pensiero aristotelico. Abbastanza credibile è invece il riferimento agli epicurei, anche se Epicuro afferma l'esistenza della divinità proprio sulla base della nozione comune del divino: «Per prima cosa – scrive Epicuro nella *Lettera a Meneceo* – considera la divinità come un essere *incorruttibile* (ἀφθαρτον) e beato secondo quanto suggerisce la κοινή τοῦ θεοῦ νόησις»<sup>60</sup>. Tuttavia già Cicerone<sup>61</sup> e Lattanzio<sup>62</sup> consideravano Epicuro un ateo ritenendo che egli si asteneva dal negare la divinità solo per prudenza. In ogni caso l'esclusione di Origene potrebbe riferirsi sia alla concezione epicurea, sia in parte a quella peripatetica, se si pone l'accento sul carattere provvidenziale del Dio di Origene. Entrambe infatti, privando il divino della prerogativa della provvidenza, si contrappongono alla concezione cristiana, per la quale Dio è principalmente Provvidenza. Questa tesi trova conferma in diversi passi del *Contra Celsum* dove Origene critica sia gli epicurei sia i peripatetici proprio per avere negato l'esistenza della Provvidenza<sup>63</sup>.

Gregorio insiste sull'efficacia dello studio e della conoscenza di tutti i filosofi pagani non atei, peraltro riconosciuta dallo stesso Origene, il quale, nel *Contra Celsum*, trattando della scelta tra cristianesimo e giudaismo porta degli esempi tratti dal campo medico e anche dal campo filosofico: «Allo stesso modo invero che, per essere degno di considerazione nell'arte medica, occorre, dopo avere fatto esercizio in

<sup>58</sup> XIII.151-152.

<sup>59</sup> Cfr. *Introduction* a Grégoire le Thaumaturge, *Remerciement à Origène...*, cit., p. 69.

<sup>60</sup> *Ad Men.* 123, 2-4

<sup>61</sup> *De nat. Deor.* I, 44, 123.

<sup>62</sup> *De Ir.* 4, 13.

<sup>63</sup> Per gli epicurei cfr. *Cont. Cels.* I, 10 e I, 13. Per i peripatetici cfr. *Cont. Cels.* III, 75 dove Origene dei peripatetici dice espressamente che «negano la provvidenza che veglia su di noi e la relazione tra gli uomini e Dio».



varie scuole, formarsi un giudizio preciso di molte di esse, per potere quindi scegliere la migliore; ed allo stesso modo che, per potere veramente eccellere nella filosofia, occorre avere avuto conoscenza di parecchie scuole, avere fatto pratica di esse, e quindi avere abbracciato la più convincente di quelle dottrine, così pure io direi che è necessario, per divenire un cristiano veramente cosciente, avere esaminato con attenzione le sette del giudaismo e del cristianesimo»<sup>64</sup>.

Inoltre Gregorio giustifica l'inserimento della filosofia pagana nell'iter formativo origeniano sia dal punto di vista soggettivo, per il fatto che i discepoli, ancora giovani e impreparati, sono incapaci di operare una scelta tra le diverse posizioni e rimangono prigionieri della prima dottrina che incontrano per caso<sup>65</sup>, sia dal punto di vista oggettivo, per il fatto che lo studio di tutte le dottrine filosofiche risulta funzionale alla formazione del giudizio libero.

Date le divergenze tra i vari filosofi, infatti, la conoscenza di molte dottrine e il relativo confronto consente alla mente di non restare imbrigliata nelle maglie di una sola concezione e di non cadere nell'errore: «Voleva che affrontassimo e dialogassimo con tutti gli altri, senza che preferissimo o al contrario, rigettassimo nessun genere e discorso filosofico, né greco né barbaro, e invece *li ascoltassimo tutti* (πάντων δὲ ἀκούοντας). Cosa saggia e molto bene architettata, perché uno solo dei discorsi di questi o di quelli, una volta udito e tenuto per buono esso solo di per sé come se fosse l'unico vero anche nel caso in cui non lo sia, introducendosi nel nostro animo non ci inganni e ci consegni in suo possesso, riducendoci alla sua logica, *senza che lo possiamo più rimuovere o lavare* (οὐκέτ' ἀποστῆναι δυναμένους οὐδὲ ἀποπλύνασθαι)»<sup>66</sup>.

Gregorio nel suo discorso attribuisce molta importanza a quest'ultimo concetto, tanto che ne sottolinea la negatività con una serie di artifici retorici: similitudini e metafore che evocano l'idea della cecità, del buio fitto, della perdizione irreversibile di chi cade nell'errore di questo o quel sistema filosofico pagano. Costui è come chi resta dentro un pantano (τέναγος) non guadabile dal quale non può più

---

<sup>64</sup> Cfr. *Cont. Cels.* I, 10 e principalmente III, 13.

<sup>65</sup> XIV. 163: «Se proprio bisogna dire la verità, non hanno altro motivo se non l'istinto irrazionale verso la filosofia declinata secondo certi principi, e il loro giudizio circa le cose che tengono per vere è soltanto – non sembri a dirsi un paradosso – una casualità acritica».

<sup>66</sup> XIII. 153-154.



tornare indietro<sup>67</sup>; o come chi si trova in un bosco profondo, fitto, alto, senza sbocco<sup>68</sup> o in un labirinto che ha una sola porta e che poi si presenta talmente complesso e tortuoso da non consentire alcun ritorno<sup>69</sup>. E ciò sempre per analogia e per approssimazione, come accade quando si usano delle immagini prese in prestito dal mondo sensibile per esprimere concetti di ordine razionale, come dice lo stesso Gregorio: «Eppure non c'è un solo labirinto così inestricabile e complicato, né foresta profonda e intricata, né pianura o palude così pericolosa da sovrastare quanti vi si avvicinano, come la parola umana, nel caso in cui uno si attenga a quella di alcuni di questi filosofi»<sup>70</sup>.

Per evitare il fanatismo pericoloso e la radicalità delle dottrine filosofiche pagane – in ogni caso erronee, anche se in misura diversa, rispetto alla dottrina cristiana – occorre educare alla capacità di giudizio, in modo da discernere tra verità ed errore. Capacità che da una parte scaturire dal confronto tra le diverse filosofie e dall'altra necessità della guida sapiente del maestro, il quale tra le varie dottrine sceglie quella che è capace di condurre all'umana pietà, ossia alla conoscenza umana della verità rivelata: «Raccoglieva e ci presentava tutto quello che, di tutti i filosofi c'era di utile e di vero, tralasciando tutto quanto il falso e, per il resto, soprattutto le concezioni che erano marcatamente umane in tema di vera religiosità»<sup>71</sup>.

Da ciò discende che, per quanto utile come grado preparatorio alla conoscenza della verità, la filosofia ad un certo punto deve cedere il passo alla parola di Dio, espressa dai suoi profeti<sup>72</sup> e interpretata da chi, come Origene, ha ricevuto il dono divino di intenderla e di spiegarla<sup>73</sup>.

<sup>67</sup> Cfr. XIV. 166..

<sup>68</sup> Cfr. XIV. 167.

<sup>69</sup> Cfr. XIV. 168.

<sup>70</sup> XIV. 169.

<sup>71</sup> XIV. 172-173.

<sup>72</sup> XV. 173: «Intorno a questi argomenti ci consigliava di non aderire ad alcunché, neppure se qualcuno avesse fama di gran sapiente presso tutti gli uomini, ma di aderire solo a Dio e ai suoi profeti».

<sup>73</sup> A questo proposito nell'Encomio vengono usati toni marcatamente apologetici, Origene viene definito "un potentissimo e acutissimo (συνετώτατος) discepolo di Dio" (XV. 174) e viene considerato il solo tra gli uomini del suo tempo capace di sciogliere gli enigmi e di cogliere le verità nascoste al di sotto e al di là della lettera delle Sacre Scritture: «Quest'uomo – si dice – ha ricevuto il più grande dono da parte di Dio e il destino più bello dal cielo, quello di *essere per gli uomini l'inter-*

Eppure Origene ricorre al supporto logico e metodologico della filosofia persino in questa attività di esegeta, rivolta a cogliere, chiarire, spiegare, interpretare e commentare il significato nascosto e, spesso, oscuro e ambiguo che sta dietro al testo rivelato.

Nel distinguere il senso letterale e morale della Scrittura dal senso spirituale<sup>74</sup> e nell'attribuire al senso letterale una funzione meramente propedeutica e al senso morale la semplice capacità di individuare nella lettera del testo sacro le norme di carattere pratico, egli sottolinea la verità e la profondità del significato spirituale della Scrittura, la cui comprensione comporta il passaggio dialettico dall'immagine alla realtà, dalla lettera allo spirito.

Ora questo passaggio muove dalla categoria di immagine, che, in quanto tale, è inferiore rispetto al suo modello. Categoria che affonda le sue radici nella concezione filosofica di Platone<sup>75</sup>, il quale, per Origene, rappresenta la punta più alta del pensiero greco, anzi, al di fuori della Bibbia, rappresenta la punta più alta del pensiero in generale<sup>76</sup>.

---

*prete delle parole di Dio* (ἐρμηνεύς εἶναι τῶν τοῦ θεοῦ λόγων πρὸς ἀνθρώπους), di comprendere le realtà divine come se Dio stesso gli parlasse, e di illustrarle agli uomini nel modo in cui uomini possono ascoltarle» (XV. 181).

<sup>74</sup> Nel *De Principiis*, IV, 2, 4 Origene stabilisce una certa corrispondenza tra i sensi della Scrittura e la tricotomia antropologica di origine paolina, secondo la quale l'uomo risulta composto di corpo, anima e spirito, e con i tre tipi di cristiani: *simpliciores*, *progredientes* e *perfecti*: «Perciò tre volte bisogna notare nella propria anima i concetti delle sacre scritture: così il semplice trova edificazione, per così dire, nella carne della scrittura – indichiamo così il senso che è più alla mano –; colui che ha un poco progredito trova edificazione nell'anima della scrittura; il perfetto e coloro che [...] trovano edificazione nella legge spirituale, che contiene l'ombra dei beni futuri. Come infatti l'uomo è formato da corpo anima e spirito, lo stesso dobbiamo pensare della scrittura che Dio ha stabilito di dare per la salvezza degli uomini».

<sup>75</sup> In Platone e nella tradizione platonica e neoplatonica la nozione di immagine accompagna tutti gli stadi del mondo animato e del mondo intellettuale, nonché i vari momenti del processo conoscitivo. Plotino definisce la sensazione un'immagine del ragionamento (*Enn.* III, 6, 1) e il ragionamento un'immagine della conoscenza intellettuale (*Enn.* V, 3, 4).

<sup>76</sup> Cfr. H. Crouzel, *Origène et la philosophie*, cit., pp. 49-50, il quale individua numerosi punti di contatto tra i due pensatori, tra cui quello relativo alla visione del mondo disposto su due piani, il sensibile e l'intelligibile, considerati rispettivamente immagine e modello o anche quello relativo alla purificazione morale, all'ascesi mistica o all'aspetto più discusso del pensiero origeniano, quello della preesistenza delle anime.

In conclusione dunque si può affermare che – nonostante Origene non esprima grande entusiasmo nei confronti della filosofia pagana e ne sottolinei spesso l'insufficienza<sup>77</sup> – conoscendola profondamente, la utilizza largamente<sup>78</sup>.

Dall'analisi dell'*Encomio* è emerso che nel programma pedagogico di Origene l'insegnamento della filosofia ha una dimensione propedeutica rispetto a quello della Sacra Scrittura, poiché, se da una parte lo scopo principale di Origene è quello di preparare gradualmente i discepoli alla conoscenza delle verità divine, dall'altra la strada da percorrere per raggiungere questo scopo è quella della filosofia, nella quale Origene introduce a poco a poco la fede cristiana.

In questo programma – all'interno di una cornice ascetica, in quanto proiettata verso il divino e il soprannaturale – trovano posto tutte le discipline classiche: dalla logica, alla fisica, all'etica e alla metafisica, per cui l'impressione che si ricava è che la scuola di Origene, più che ad una scuola di catechismo si avvicina di più ad un Istituto superiore di Teologia.

Nell'insegnamento origeniano mancano tutte quelle dottrine della religione cristiana relative alla figura di Cristo, alla sua incarnazione e alla sua funzione redentrice, così come manca il linguaggio proprio della religione cristiana, manca persino lo specifico dell'insegnamento origeniano sulla Scrittura. Piuttosto – come scrive Crouzel, condividendo l'opinione di A. Knauber<sup>79</sup> – essa è «una scuola missionaria indirizzata a giovani pagani simpatizzanti del cristianesimo ma non necessariamente decisi a domandare il battesimo: Origene li introduceva così alla dottrina cristiana a partire da un insegnamento filosofico, soprattutto ispirato al medioplatonismo, di cui presentava loro una versione cristiana»<sup>80</sup>.

L'insegnamento catechistico in senso stretto ha infatti i suoi de-

<sup>77</sup>Cfr. H. Crouzel, *Origène et la philosophie*, cit., pp. 69-101.

<sup>78</sup> Ciò risulta anche dalle opere origeniane a carattere più spiccatamente filosofico, il *De Principiis* e il *Contra celsum*, ma anche dalle opere a carattere esegetico. Uno stretto rapporto tra l'insegnamento di Origene nel *Didaskalèion* e il contenuto del *De principiis* è stato sottolineato da B. Steidle, *Neue Untersuchungen Zu Origenes Περί Ἀρχῶν*, in "Zeitschrift für die Neutestamentliche Wissenschaft und die Kunde der älteren Kirche", 40 (1941), pp. 236-243.

<sup>79</sup> *Das Anliegen der Schule des Origenes zu Cäsarea*, in *Munchener Theol. Zeit.* 19 (1968) pp. 182-203.

<sup>80</sup> H. Crouzel, *Origene*, cit., p. 53.

stinatari in coloro che decidono di diventare cristiani, mentre a tutti è indirizzata la formazione filosofica, ossia l'insegnamento morale e spirituale. Questa formazione costituisce il presupposto dell'insegnamento origeniano e, come si evince dal testo dell'*Encomio*, svolge una funzione introduttiva rispetto alla "divina filosofia", ossia alla dottrina cristiana.



ERMINIA DISPENZA

LA "LINGUA-FIAMMA"  
E IL MODULO DELLA NEGAZIONE FRAUDOLENTA:  
ULISSE E GUIDO DA MONTEFELTRO  
(INF. XXVI E XXVII)

In apertura di queste brevi note, che non hanno valore esaustivo, ma si offrono come semplici riflessioni, è lecito osservare come nei canti di *Inferno* XXVI e XXVII due siano i "momenti" peculiari della condizione fraudolenta: quello della *fatica-afflizione* delle *fiamme-lingue-parlanti* (di *Ulisse* e *Guido da Montefeltro*), che presiede alla riconversione forzosa di suoni indistinti in un linguaggio comprensibilmente umano; e l'altro, che ne veicola il valore significante per moduli di negazione, ostativi del modello di riferimento, sia esso classico o biblico.

1. Sollecitati dai due pellegrini oltremondani, i personaggi fraudolenti di *Ulisse* e *Guido da Montefeltro* esordiscono con *fatica* e *afflizione*<sup>1</sup>, mostrando di tradurre in *verba* umani i suoni indistinti che emanano dalle rispettive *fiamme-lingua* apicali, così l'eroe greco: "*Lo maggior corno de la fiamma antica* (*Ulisse*) / *cominciò a crollarsi mormorando / pur come quella cui vento affatica; / indi la cima qua e là menando, / come fosse lingua che parlasse, / gittò voce di fuori, e disse:...*" (*Inferno* XXVI, 85-90); così il *montefeltrano*: "*quand'un'altra, che dietro a lei venia, / ... / per un confuso suon che fuor n'uscia. / Come 'l bue cicilian che mugghiò... / ... / mugghiava con la voce dell'afflito, / ... / in suo linguaggio / si convertian le parole grame.*"; "*Poscia che 'l foco alquanto ebbe rugghiato / al modo suo, l'aguta punta mosse / di qua, di là, e poi diè cotal fiato.*" (XXVII, 4-10; 58-60).

Tradizionalmente legata al pernicioso organo dell'oralità, la "me-

---

<sup>1</sup> Il dolore "fisico" comincia nel secondo cerchio dell'inferno: "*giù nel secondo che men loco cinghia / e tanto più dolor, che punge a guaio*", Inf. V, 2-3; e si accresce con l'accrescersi della colpa, come nei cerchi VIII e IX dei fraudolenti: "*Ma perché frode è de l'uom proprio male, / più spiace a Dio; e però stan di sotto / li frodolenti, e più dolor li assale*", Inf. XI, 25- 27.

*tafora della lingua di Fuoco*" qualifica la fraudolenza intellettuale di Ulisse, donde gli viene la tragica condanna, sia a livello di lettera, per cui egli è "*consigliero fraudolento... fornito di "nimia curiositas"*"; sia sul piano dell'allegoria, secondo cui egli rappresenta gli *intelletuali trasgressivi, che usano il loro ingegno senza la "virtus" etico-religiosa...*, tesi cioè a un'autonomia intellettuale<sup>2</sup>. Mentre, per Guido da Montefeltro la fraudolenza acquista i termini di una capziosa inclinazione naturale: "... *Li accorgimenti e le coperte vie / io seppi tutte, e si menai lor arte, / ch'al fine de la terra il suono uscìe*" (XXVII, 76-78), che ben s'accorda con quella di natura teologica di Bonifacio VIII: "*Finor t'assolvo... / ... Lo ciel poss'io serrare e dissertare / come tu sai; però son due le chiavi*" (vv. 101, 103-4).

Tra il XII e XIII secolo, gli eccessi della "parola", legata alla Gola nel *settenario dei vizi* gregoriano, danno ampio spazio al dibattito sulla lubrica loquacità che si sviluppa prima in ambiente monastico come *voluptas* (concupiscenza), poi con Tommaso e la teologia scolastica in una forma di desiderio "razionalizzato". In verità, già agli inizi del XIII sec., con il domenicano Peraldo (*Somma sui vizi e sulle virtù*), aggiungendosi come "ottavo" peccato, essa guadagnava una sua propria autonomia in "*una società che assiste a una sorta di presa di parola collettiva.*" Peralto, con enfasi confermata nell'anonimo trattato *De lingua*, che restituisce l'immagine della "*lingua indisciplinata*" come frutto di una società opulenta, dove "*Gola e loquacità... scatenano un uragano di parole scomposta, che a sua volta provoca ulteriori libagioni, proprio come il vento e il mare si gonfiano durante la tempesta*"<sup>3</sup>.

In questo, la posizione di Dante risulta, almeno in *Inferno*, assolutamente affrancata da peculiari condizionamenti, essendo la "parola" uno strumento del vizio e come tale assorbita nel sistema com-

<sup>2</sup> Nel *De Trinitate* di S. Ilario di Poitiers (315-367), sotto il titolo *Linguae lapsus et rimedia* ( PL 9, 826-7), il peccato della lingua investe sia il campo della realtà materiale che quella spirituale. Di biblica ascendenza, l'*homo linguosus* (temerario nel parlare) (*Eccl.*, IX, Ps., CXXXIX; *Apertio oris illius inflammatio*, *Eccl.*, XX) può assumere varie connotazioni a seconda del tipo di delitto perpetrato: *fraus*, *simulatio*, *dissimulatio*, *calliditas*, *ipocrisia*, *perjjuurium* etc., in M. Corti, *Le metafora della navigazione, del volo e della lingua di fuoco nell'episodio di Ulisse (Inferno, XXVI)*, in *Miscellanea di Studi in onore di A. Roncaglia II*. Modena 1989, pp. 489-91.

<sup>3</sup> C. Casagrande, S. Vecchio, *I sette vizi capitali*, Torino 2000, pp. 136-137; p. 201. Il peccato della gola convive prevalentemente con i vizi della corte, tanto in *Inferno* (VI, 4.39; 52-54) che in *Purgatorio* (XXIII, 16-27), ivi a p. 143.

plessivo di classificazione delle colpe, che distingue "i vizi che separano dal bene (ignavia e mancanza di fede) da quelli che inclinano al male (incontinenza, violenza, frode, tradimento)"<sup>4</sup>. E tuttavia, è giusto interrogarsi sul senso di quella *fatica-afflizione* propedeutica alla reale emissione della parola significante e sul rapporto che la *vox* (il suono indistinto) stabilisce con il "destinatario" di codesta emissione, non ancora coinvolto sul piano di un significato reale, eppure consapevole della sua pregnanza significante.

Nei canti in questione, il pernicioso organo dell'oralità certamente veicola il vizio della fraudolenza perpetrata tanto da Ulisse che da Guido, ma la "*fatica-afflizione*" con cui la *parola* viene emessa apre, a me pare, un varco consistente di riflessione sulle responsabilità della "*parola*" stessa, prezioso dono di Dio e come tale *all'uomo solo... data, come a lui solo necessaria. Non agli angeli, non agli animali inferiori... la Natura rifugge da quel che è vano...*" (*De Vulg. Eloq.* I, II).

La "voce" che stenta ad uscire dalle *fiamme-lingua* apicali, non più solo *suono* e nemmeno *parola* significante, resta infatti come sospesa, rinviando piuttosto alla sfera originale del puro "*voler-dire*", alla sua dimensione ontologica. Essa viene come resuscita dalla sfera indistinta del "non-essere" infero, ove albergava come "*parola morta*", per restituirsi in qualche modo ad un linguaggio grammatizzato, "scrivibile" seppure degradato, imbestiato, non logico e tuttavia "lontanamente" umano. Così, credo, debbano intendersi le "*voces*" di Ulisse e di Guido montefeltrano: "... *mor-mor-ando* (un'eco di morte)... *mugghiò... mugghiava... ruggiato*, suoni insignificanti, attestati esclusivamente sul piano della "glossolalia" e della "onomatopea", come quelli che i grammatici antichi annettevano alle "voci" (*foné*) "*inarticolate e, tuttavia, scrivibili, come le imitazioni degli animali irrazionali...*"<sup>5</sup>, e tuttavia recanti in sé una traccia d'umanità, la trac-

<sup>4</sup> Mentre, in *Purgatorio* Dante farà invece riferimento al *settenario dei vizi* gregoriano, come testimoniano gli esempi di virtù del repertorio biblico o classico, scolpiti sulla parete della montagna purgatoriale, sulla base del contrappasso, ivi a p. 201.

<sup>5</sup> Un grammatico d'origine stoica, Dionisio Trace (*Tékne grammatiké*) distingue nell'ambito delle "voci" (*foné*) come "*alcune sono articolate e scrivibili (engrammatoi), come le nostre; altre inarticolate e non scrivibili, come il crepitio del fuoco e il fragore della pietra o del legno; altre inarticolate e, tuttavia, scrivibili, come le imitazioni degli animali irrazionali... la voce confusa animale... entrando*



cia deforme del “*viver come bruti*”. Ma non è tutto, codesta dimensione di insignificanza di un significante abbisogna di colui (Dante) che “arda” dal desiderio di conoscerne il significato profondo (“*vedi che del disio ver’ lei mi piego!*”, XXVI, 69), sapere, glossare appunto, *condicio sine qua non* di quel puro “*voler-dire*” che i dannati fraudolenti faticosamente esercitano.

2. In un passo del *De Trinitate* (X, I, 2), Agostino chiarisce cosa sia fare l’“*esperienza della parola morta*”: essa si presenta “*come esperienza di una parola proferita (di una vox) in quanto non è più mero suono..., ma non è ancora significato: esperienza cioè di un segno come puro voler-dire e intenzione di significare, prima e al di là di ogni concreto avvento di significato. ... esperienza di un verbo sconosciuto (verbum incognitum) nella terra di nessuno fra il suono e il significato.*” Ma è anche “*esperienza amorosa come volontà di sapere: all’intenzione di significare senza significato corrisponde, infatti, non la comprensione logica, ma il desiderio di sapere...; (... l’amore è, cioè, sempre desiderio di sapere).* Importante è, però, rilevare che il luogo di questa esperienza d’amore, ... è una parola morta, un *vocabulum emortuum*...”<sup>6</sup>.

In questo senso, non la *parola* come veicolo di frode, ma essa stessa intrinsecamente “deforme”, dinamicamente infruttuosa, sterile, non umana, che occorre glossare con estrema cautela per conoscerne gli oscuri segreti. Di fronte ad essa, Dante la cui abilità si gioca sul doppio binario del *desio* smodato di penetrarne il significato (con l’“ingordigia” intellettuale di Ulisse, cui per molti versi assomiglia<sup>7</sup>), ma anche della *temperanza*, che il poeta avvertito utilizza per dipanarne i segni sotto il retaggio doloroso della memoria: “*Allor mi dolsi, e ora mi ridoglio / quando drizzo la mente a ciò ch’io vidi, / e più lo ’ngegno affreno ch’i’ non soglio, / perché non corra che virtù nol*

---

*nei grammata, scrivendosi,... si distacca dalla voce della natura, inarticolata e inscrivibile, per mostrarsi nelle lettere, come un puro voler-dire il cui significato è ignoto (del tutto simile... alla glossolalia e al vocabulum emortuum di Agostino)*” in G. Agamben, Pascoli e il pensiero della voce, intr. a G. Pascoli, *Il fanciullino*, Milano 1982, pp. 14-15.

<sup>6</sup> G. Agamben, *Intr. cit.*, pp. 8-9. Per le precise risposdenze tra *De vulg eloq.* e luoghi agostiniani cfr. v.ce: *Lingua* in *Enc. Dantesca* a cura di P.V. Mengaldo, pp. 663-4.

<sup>7</sup> Cfr. D. Boccassini, *Il Volo della Mente. Falconeria e Sofia nel mondo mediterraneo: Islam, Federico II, Dante*, Ravenna 2003, p. 345, 352 e sgg.

guidi" (XXVI, 19-22; cfr. *Convivio*, IV, XXVI). Egli conosce bene come la parola "sospesa" sia gravida di inesauribili conseguenze, com'essa appartenga tanto al dolce *spirare* di Dio, che al linguaggio semplicemente umano e *doloroso* del peccato ed è per questo che sceglie e persegue la "grammatica" della virtù: "*per che le parole che sono quasi seme d'operazione, si deono molto discretamente sostenere e lasciare, (sì) perché bene siano ricevute e fruttifere vegnano, sì perché da loro parte non sia difetto di sterilitade. E però lo tempo è da provvedere, sì per colui che parla come per colui che dee udire: ché se 'l parladore è mal disposto, più volte sono le sue parole dannose; e se l'uditore è mal disposto, mal sono quelle ricevute che buone siano. E però Salomone dice ne lo Ecclesiaste: Tempo è da parlare, e tempo è da tacere... E tutte nostre brighe, se bene veniamo a cercare li loro principii, procedono dal non conoscere l'uso del tempo*" (*Conv.* IV, I).

Se ciò è giusto, un corretto esercizio esegetico diventa preliminare indispensabile all' *esperienza amorosa come volontà di sapere*, rispettoso di quegli "*elementi tematici, strutturali e tecnici*" che appartengono al processo di apprendimento sapienziale che Dante attua fin dall'esordio del suo viaggio oltremondano, tra i quali è notevole "*l'ordine di riferire quanto ha appreso, ma a volte anche quello di tacere*"<sup>8</sup>. Ecco chiarito, a me pare, il senso del diniego opposto a Dante da Virgilio, il quale ne frena l'eccessiva sollecitudine, proponendosi come unico "glossatore"<sup>9</sup> di quei reperti, in specie della greca vox di Ulisse: "*S'ei posson dentro da quelle faville / parlar*" diss'io (Dante) "*maestro, assai ten priego / e ripriego, che il priego vaglia mille, / che non mi facci de l'attender niego / fin che la fiamma cornuta qua vegna; vedi che del disio ver lei mi piego!*" (vv. 64 -69); e Virgilio a lui: "*fa che la tua lingua si sostenga (si freni). / Lascia parlare a me... ch'ei sarebbero schivi / perch'e' fuor greci, forse del tuo detto*" (*Inf.*

<sup>8</sup> N. Mineo, *Profetismo e Apocalittica in Dante. Strutture e temi profetico-apocalittici in Dante: dalla Vita nuova alla Commedia*, Catania 1968, p. 95, cfr. pp. 254- 55 e sgg. Testo di riferimento fondamentale per ogni successivo approfondimento critico sul tema.

<sup>9</sup> Nell'ermeneutica neotestamentaria la glòssa equivale a "*parola estranea alla lingua d'uso, termine oscuro, di cui non s'intende il significato*", come già in Aristotele e in Quintiliano, il quale "*parla di - glossemata - come voces minus usitate -, che appartengono alla - lingua secretior, quam greci glòssas vocant -, in G. Agamben, intr. cit. p. 11. L'ermeneutica allegorizzante fu praticata dai Greci fin dal VI secolo a. C., cfr. N. Mineo, Profetismo cit. p. 317 e sgg.*

XXVI, 72-75). Mentre, per il latino Guido da Montefeltro, Dante pare offrire sufficienti garanzie ai fini interpretativi: "*Quando il mio duca mi tentò di costa, / dicendo: – Parla tu; questi è latino –.*" (vv. 32-33).

Comunque, a prescindere dal motivo per cui Virgilio opera codesta distinzione<sup>10</sup>, ciò che interessa constatare è come la *fiamma* divori la più peculiare delle testimonianze espressive dell'uomo: la *parola*, la quale "*all' uomo solo... fu data, come a lui solo necessaria. Non agli angeli, non agli animali inferiori... la Natura rifugge da quel che è vano... E se qui ci si opponesse che il serpente che parlò con la prima femina, e l'asina di Balaam formularon parole, risponderemmo che nell'asina l'angelo e nel serpente il demonio ebber siffatto operato, che esse bestie mossero i loro organi di maniera che la voce ne risultò distinta come vero parlare, sebben quel dell'asina fosse ragghio e sibilo quel del serpente. Se poi... Ovidio, nel V delle Metamorfosi, dice che le piche parlarono, rispondiamo che questo egli dice figuratamente, intendendo altro...*" (*De Vulg. Eloq.* I, II). E questo, non perché non ne scaturisca comunque una lunga ed articolata narrazione, tanto da parte di Ulisse (*Circe, la compagna picciola, il viaggio mediterraneo e quello oceanico, il folle volo* etc.), come da parte di Guido da Montefeltro (*la Romagna, la duplice vocazione di uom d'arme e cordigliero, l'inganno teologico di Bonifacio VIII, le due chiavi*, etc.). Ma perché "*la parola morta*", negandosi all'interpretazione, inferirà sul contenuto generale delle argomentazioni oscurandone il senso, predisponendo enigmi, interferenze, recuperabili solo alla luce di quegli elementi di serie profetico-apocalittica sottesi alla diabolica visione.

Tra i momenti più saldi di interferenza e perturbazione, mi pare possibile riscontrarne due, compresenti e posti in posizione di strategica simmetria (mediana e finale) di *Inf.* XXVI e XXVII: l'interferenza d'ordine stilistico, costruita sul modulo della triplice negazione coordinante *né, né, né*; ed il principio filosofico di *contraddizione*, che, all'interno del rapporto "trasgressione-pena", si attesta come verità paradossale, capziosa, "quantificata" (come quella, e forse non a caso, su cui fonda il gioco omerico dell'*Odissea*, per cui Ulisse è *nessuno*" e la tempo stesso "qualcuno", senza antinomia o contraddizione, eppure con verità fallace).

<sup>10</sup> Riprendendo con nuovi argomenti la sentenza del Tasso, G. Toffanin, *Sette interpretazioni dantesche*, Napoli 1947, pp.15-18, così argomenta: "*Virgilio adoperare le stesse armi dei suoi avversari e, per tirare in discorso Ulisse, si camuffa da Omero*"; cfr. anche N. Mineo, *Dante*, Bari 1971, p. 218.

3. Considerando il modulo della triplice negazione, attestato all’inizio del verso e in cesura, esso procede per sottrazione di quegli elementi connotativi che garantiscono invece il modello di afferenza, sia epico-classico che biblico. Così, per il personaggio di *Ulisse*<sup>11</sup>: “né dolcezza di figlio, né la pièta / del vecchio padre, né ’l debito amore / lo quale dovea Penelopè far lieta, vincer potero dentro me l’ardore...” (Inf. XXVI, 94-96), oppositivo rispetto al modello del *pìus Aeneas* virgiliano; così, per il *cordigliero* Guido da Montefeltro: “né sommo officio né ordini sacri / guardò in sé, né in me quel capestro” (XXVII, 91-92), oppositivo, rispetto al carattere carismatico del ministero sacerdotale (Rom. XII, 6-8; Corint. 12, 27-31), ma soprattutto al dogma teologico delle “due chiavi” (“*tibo dabo claves*”, Matt., XVI, 19), sapientemente equivocado.

Caduta ogni argomentazione d’ordine soggettivo, emozionale, sentimentale, se ne deducono verità apparentemente logiche (il naturale ardore conoscitivo di Ulisse; l’arte di Guido a sostegno del dogma), viceversa assolutamente mendaci.

Ancora, il principio di *contradizion* marca (nel senso indicato) il momento del “*finis vitae*” di entrambi i protagonisti: infatti, il pagano Ulisse, rievocando l’ultimo istante della propria vita, si offre contraddittoriamente “compiacente” verso la vendetta di un Dio biblico, di cui è assolutamente ignaro: “... *com’altrui piacque*, / *infin che ’l mar fu sovra noi richiuso*” (Inf., XXVI, 141-42) (“*Sicut Domino placuit ita factum est*”, Giob., I, 21); mentre, di tutta evidenza appare la negazione del principio filosofico da parte del *cordigliero* Guido da Montefeltro, che sull’estremo limite della vita è strappato al perdono: “... *ch’assolver non si può chi non si pente, / né pentere e volere insieme puossi / per la contraddizion che nol consente*” (Inf. XXVII, 118-20).

Posti i punti saldi del processo ostativo, occorre chiedersi di qual natura sia il complesso sistema di rinvii, sotteso all’ardente *vallea* che emana straordinarie lucerne. Mi limito ad indicare come il peccato fraudolento di Ulisse e di Guido esemplifichi, in certo senso, un modello “antropologico” (simbolico- tipologico?), che si salda ora alla Firenze cupida e ladronesca dei tempi danteschi, per cui vale la *tessitura profetica* dell’invettiva incipitaria: “*Godi, Fiorenza... / che*

<sup>11</sup> Sul personaggio un mio breve intervento: E Dispenza, “Quando / mi dipartì da Circe...” (Inf. XXVI, 90-142): *Nei territori della caccia di Ulisse*, in *Il Conflitto*, a cura di A. Pellegrini e M.T. Russo, *Saggi e ricerche del Dipartimento di Scienze Filologiche e Linguistiche Università di Palermo*, Palermo 2005, pp. 211-220.

*per mare e per terra batti l'ali / e per lo 'nferno tuo nome si spande!... tu sentirai, di qua da picciol tempo...*" (Inf. XXVI, 1-12) (Apoc. I, 3; Ez. XXII, 4-9); ora alla corruzione ecclesiastica d'ogni ordine e grado, che risalta nelle parole di Bonifacio VIII a Guido da Montefeltro, ove si evidenzia come *un'ombra di satanicità escatologica*<sup>12</sup>: *"Lo ciel poss'io serrare e dissertare, / ... però son due le chiavi"* (Inf. XXVI, 103-4), (Mat., XVI, 19).

Se è certamente parziale avvalersi di categorie antropologiche, tuttavia esse si prestano meglio a definire il processo di diffusione del vizio, nella misura in cui i legami e le analogie istituiti con il referente biblico diventano strumentali ad una sorta di teologia negativa, "deformata" rispetto a quella su cui viceversa si struttura il modello di salvezza dantesco. E più precisamente ritengo che l'*Apocalisse* giovannea sia fondamentale in questa operazione, ove al "vedere" e alla "fiamma" dell'*ignis bonus* dello Spirito Santo, s'opponesse, parodicamente ribaltato, il pernicioso "vedere" e l'*infiammata parola* dei due fraudolenti, propria dell'*ignis malus* che adesso ne *invola* tratti e linguaggio. Ma prima è opportuno fornire alcuni elementi di riscontro.

Corredato di tutti gli elementi propri della vocazione profetica (investitura, oracolo di salvezza e autorizzazione a scrivere: cfr. Dan. 7, 9-13; Ez. 2, 6-7; Apoc. I, 10-11, 17), nella sua visione d'esordio Giovanni collega il "vedere" all'immagine delle fiamme dei sette candelabri, alimentati da due "olivi-testimoni" (i profeti sulla terra): "... mi voltai per vedere chi fosse colui che parlava vidi sette candelabri d'oro... due miei testimoni... vestiti di sacco. Essi sono i due olivi e i due candelabri che stanno al cospetto del Signore della terra." (Apoc. 1-12s; 10,3-4). Meglio chiarisce Zaccaria, sua possibile fonte, in cui è detto: "vedo un candelabro tutto d'oro;... con sette lucerne... Due olivi gli stanno vicini, uno a destra e uno a sinistra... Le sette lucerne rappresentano gli occhi del Signore che scrutano la terra" (Zacc. 4, 2s; 10 b). Uno dei due Testimoni-Olivi del candelabro d'oro (che fungono da fornitori d'olio della lampada, dalle cui bocche esce il fuoco distruttore) è forse il profeta Elia (Apoc. 10, 5). Egli funge da testimone di Fede, anche a costo del sacrificio di sé (Ez. 37, 1s), ma è anche consapevole di come la "mente" debba recedere dal penetrare certe verità: "*nequaquam intelligentiae oculos ultra se praecipitanter aperiat, sed... reverenter claudat*". Perché nel commento di Rabano Mauro al Libro dei Re è detto: "*la mente non osi cercare cose troppo alte e non*

<sup>12</sup> N. Mineo, *Profetismo cit.* pp. 178; 210- 11.

apra affatto con precipitazione gli occhi dell'intelligenza oltre se stessa, ma li chiuda con riverenza davanti a ciò che non è capace di apprendere" (Re, I,3, c. 19)<sup>13</sup>. Peraltro, codeste lampade appaiono come "fiamme perpetue", testimoniando il valore della *menorah* giudaica che è la "presenza di Dio nel santuario, la sua provvidenza che si estende al mondo intero... gli occhi di Yahvé che ispezionano tutta la terra".

Ormai assimilata la "lampada-fiamma" all'"occhio" di Dio che scruta la terra non resta che rilevarne il valore simbolico, ma anche l'intrinseco pericolo, qualora si equivochi sulla frase di Matteo: "La lucerna del tuo corpo è il tuo occhio... Se adunque la luce che è in te, è oscurità, quanto grandi saranno le tenebre!" (6, 22s)<sup>14</sup>, dove gli occhi illuminano gli oggetti da vedere nella penombra, solo che la loro sorgente appartenga a Dio e non all'uomo.

Ciò premesso, l'apostrofe incipitaria dedicata alla Fiorenza fraudolenta di *Inferno* XXVI, densa di echi e bagliori apocalittici, mentre rinsalda (come già detto) il processo *in itinere* di Dante-profeta ne sostiene il corretto "vedere" ("quando drizzo la mente a ciò ch'io vidi / e più lo 'ngegno affreno ch'i' non soglio, / perché non corra che virtù nol guidi", Inf. XXVI, 20-22), orientandolo verso l'*ignis bonus* dello Spirito Santo, quella "fiamma" che di qui in poi sarà parametro di riscontro esegetico di ogni successivo "vedere". Si può dunque pensare ad un asse verticale rivolto secondo un duplice orientamento: la direzione del cielo, del corretto vedere di *Elia-Eliseo-Dante* (con l'ultimo è stato identificato Dante stesso)<sup>15</sup>, cui s'oppone il rapace "vedere" di Ulisse, che da vertiginose altezze precipita sul piano della terra: il primo di serie profetica, nel segno di *Elia*<sup>16</sup> che s'involta sul *currus igneus* dello Spirito Santo, seguito dagli occhi del proselita *Eliseo*: "E qual colui (Eliseo) che vengì con gli orsi/ vide 'l carro d'Elia al dipartire / quando i cavalli al cielo erti levarsi, / che non potea sì con gli occhi seguire, / ch'el vedesse altro che la fiamma sola, / sì come nuvoletta in su salire: / Tal si move... / ... e ogni fiamma un peccatore invola" (vv. 34-42) (Reg. IV, II, 11-12).

Di qui traggono lumi le altre occorrenze: "*vede* lucciole giù per la

<sup>13</sup> H. De Lubac, *Esegesi Medievale*, Roma 1972, p.550.

<sup>14</sup> E.Cothenet, *Il simbolismo del culto nell'Apocalisse* in Aa.Vv., *I simboli nelle grandi Religioni*, a cura di J. Ries. Milano 1988, pp.185-87; 188-189.

<sup>15</sup> N. Mineo, *Profetismo e apoc. cit.* p.178.

<sup>16</sup> E. Cothenet, *Il simbolismo cit.* p. 189; cfr. N. Mineo, *ivi*, p. 148-50.

*vallea*" (v. 29); "*Io stava... a veder surto*" (v. 43); "*E 'l duca, che mi vide tanto atteso*" (v. 46); "*vedi che del disio ver' lei mi piego!*" (v. 69); il secondo "*vedere*" s'identifica invece con l'*ignis malus* che fura i fraudolenti, con cui s'esercitò l'"occhio" rapace di Ulisse, saturo, a me pare, di elementi in linea con la pervasiva cupidigia dell'alata metafora incipitaria ("*per mare e per terra batti l'ali*"): "*l'un lito e l'altro vidi*" (v. 103); "*Tutte le stelle già de l'altro polo / vede la notte...*" (vv. 126-27); "... *una montagna bruna / ... quanto veduta non avea alcuna*" (vv. 133-35). Con opportune mediazioni, ad esso si ricongiunge pure la "*parola aguta*", fraudolenta, infiammata di false verità con cui Ulisse istruisce la "*compagna picciola*" affinché assecondino il suo progetto conoscitivo, che contrasta con la "*spada lucida e aguta*" della verità di S. Paolo (*Purg. XXIX*, 140), che è parola di Dio: "*gladium spiritus, quod est verbum Dei*" (*Ad Eph.*, VI, 17; *Isaia* 49, 2; *Ad Hebr.* IV, 12).

Per quanto concerne il secondo modello, costitutivo di ogni negativa teologia, meno complesso appare il processo analogico su serie biblica che ne svela gli elementi significanti, tanto dell'*arte* fraudolenta di Guido da Montefeltro: "*Li accorgimenti e le coperte vie / io seppi tutte, e si' menai lor arte, / ch'al fine de la terra il suono uscie*" (*Inf. XXVII*, 76-78) (*Sal.* 18,4-5), come della *satanicità* escatologica che traluce dalle parole di papa Bonifacio VIII al cordigliero: "*Lo ciel poss' io serrare e dissertare, / come tu sai*" (vv. 103- 4)<sup>17</sup> (*Apoc.*, I, 18; III, 7; IX, 1; XX, 1 e sgg.; *Is.*, XXII, 22; *Iob.*, XII, 14; *Sap.*, XVI, 13).

Ancora qui, è possibile ravvisare il "*vedere*" proficuo del profeta *Elia* (testimone insieme ad *Eliseo* di quell'"*ordo monachorum*" auspicato da *Gioacchino da Fiore* per la "*Terza età*")<sup>18</sup>, che in forma

<sup>17</sup> Bonifacio si attribuisce un potere del tutto arbitrario, contro il dogma delle "due chiavi", che non appartiene alla Chiesa ma a Dio. Marcando la distanza con la Menorah giudaica, negli ultimi capitoli dell'Apocalisse si afferma, infatti, che la luce di Gerusalemme viene ormai da Cristo. "Mai la Chiesa, in un atteggiamento trionfalistico, si deve credere lei stessa sorgente di luce! La Chiesa non dispone neppure di quelle riserve che Zaccaria aveva intravisto (*Zac.* 4, 2)", in E. Cothenet, *Il simbolismo* cit. p. 190

<sup>18</sup> Nel pensiero gioachimita, il "terzo stato" avrebbe "partorito" presso l'ordine dei Cistercensi le primizie dello Spirito Santo, già testimoniate da S. Benedetto, secondo alcuni, o dal profeta Eliseo. Gioacchino da Fiore attribuisce le tre età del mondo rispettivamente all'"*ordo conjugatorum*" (Abramo e Isacco); "*ordo praedicatorum* o *clericorum*" (Mosè ed Aronne), l'"*ordo monachorum*" (*Elia* e *Eliseo*), in H. De Lubac, *Esegesi* cit. pp. 820-21; 992-3.



indiretta e mediata censura la degradazione della Chiesa, nella figura di Bonifacio e degli ordini monastici cui Guido stesso appartiene: "Lo principe d'i novi Farisei, / avendo guerra presso a Laterno, / ... / né sommo officio né ordini sacri / guardo in sé, né in me quel capestro / che solea fare i suoi cinti più macri. / Ma come Costantin chiese Silvestro /... a guerir de la lebbre, / così mi chiese questi per maestro / a guerir de la sua superba febbre; / domandommi consiglio, e io tacetti / perché le sue parole parver ebbre" (Inf. XXVII, 85-86; 91- 99).

Prima "uom d'arme, e poi... cordigliero, Guido avrebbe dovuto perseguire disciplina e astinenza francescana, riferita alla *parola*, così da rendere "i suoi cinti più macri", nutrendosi solo del *verbum Dei*, quella "*parola-medicina*" con cui papa Silvestro guarì dalla *lebbra Costantino*, ma che non può calmare la *superba febbre delle parole ebbre*, che devasta il papa Bonifacio VIII e che Guido somministra con il *consiglio frodolente*.

Per Ambrogio (*De Elia et ieiunio*) il corpo che digiuna è infatti incapace di peccare, mentre per il monaco il cibo è il peggior nemico, egli infatti aveva additato nel Cristo digiunante il prototipo del combattimento faccia a faccia con il demonio... (nella) potenza del digiuno, quella potenza che aveva consentito ad Elia di salire direttamente al cielo col carro di fuoco...: "Che cos'è il digiuno se non l'essenza e l'immagine del cielo? Il digiuno è il nutrimento dell'anima, il cibo della mente, la vita degli angeli, la morte della colpa... Grazie al digiuno si arriva a Dio" (Ambrogio)"<sup>19</sup>.

Concludendo queste brevi note, ritengo si possa affermare come il complesso rapporto che Dante instaura con la *parola morta*, nelle forme e nelle strutture di un linguaggio restituito dal non-essere alla "vita" del segno, sia un rapporto estremamente enigmatico che solo la "*parola*" disciplinata sul piano della teologia può rendere accettabile.

---

<sup>19</sup> C. Casagrande, S Vecchio, *I sette vizi*, cit. p.130; cfr. sgg.





GIUSEPPE DOLEI

“TU DUCA, TU SEGNORE E TU MAESTRO”:  
DANTE COME COMPAGNO DI RESISTENZA  
NELL’ESILIO DI PETER WEISS

La fortuna di Dante in Germania comincia piuttosto tardi. Se la prima traduzione completa (in prosa) della *Divina Commedia* vede la luce nel 1767 ad opera di Lebrecht Bachenschwanz, August Wilhelm Schlegel può scrivere che ancora nel 1795, all’epoca del suo saggio sull’*Inferno* pubblicato nelle «Horen» di Schiller, «nessuno in Germania sapeva né voleva sapere chi fosse Dante»<sup>1</sup>. Giustamente egli può rivendicare a se stesso il merito di avere dato ai tedeschi la rivelazione di poeti dimenticati e incompresi<sup>2</sup>. Certo è che dopo di lui la stella di Dante non scomparirà più dal firmamento delle lettere e della filosofia tedesche. Nell’Ottocento si deve infatti a due filosofi il tentativo più organico di interpretare il mondo dantesco e di esaminare le ragioni del fascino improvvisamente esercitato dalla nuova poesia.

Il punto cruciale dell’indagine, che tale resterà anche nella recezione del Novecento, riguarda il rapporto tra allegoria e realtà oggettiva, tra il mondo storico soggetto alle leggi del tempo e la sua riproduzione poetica nell’al di là, dov’esso è proiettato in una immutabile eternità. Nel suo saggio *Über Dante in philosophischer Beziehung*<sup>3</sup> Schelling fa di necessità virtù, celebrando nella *Commedia* la compresenza di allegoria e realismo, sicché Beatrice, allegoria dichiarata della teologia, non cessa perciò di essere un personaggio storico.

---

<sup>1</sup> A.W. Schlegel, Lettera a Tieck del 3.9.1837, in *Briefe*, a cura di Edgar Lohner, Monaco 1972, p. 220

<sup>2</sup> A.W. Schlegel, Lettera a Goethe del 1.11.1824, in *Ausgewählte Briefe*, a cura di Edgar Lohner, Stoccarda 1974, p. 179: «Dall’inizio della mia carriera di scrittore mi ero posto come compito particolare quello di portare alla luce ciò che era dimenticato e misconosciuto. Così sono passato da Dante a Shakespeare, a Petrarca, a Calderon e agli antichi carmi eroici tedeschi».

<sup>3</sup> Tradotto in italiano col titolo *Considerazioni filosofiche di F.G. Schelling sopra Dante*, in G.B. Niccolini, *Opere III*, Firenze 1844, pp. 263 sgg.

Anzi, la capacità di rappresentare l'individuo come un essere universalmente valido, assoluto, fa di Dante il creatore dell'arte moderna, radicata nel mondo degli individui, come quella classica era radicata nel mondo delle specie. E come «il poema dei poemi», mescolanza indissolubile e perfetta compenetrazione di tutti i generi, Schelling finisce per salutare nella *Divina Commedia* un'opera esemplare per tutta la poesia moderna, che è l'incarnazione di un genere nuovo.

A conclusioni diverse approda Hegel nella sua *Estetica*. Anch'egli attribuisce a Dante la forza di fondere, come appunto nel personaggio di Beatrice, un'allegoria vera e propria con la trasfigurazione del suo amore giovanile. Solo che, a differenza di Schelling, Hegel non è affatto persuaso della grandezza e originalità della poesia moderna o romantica. Nella sua visione il primato assoluto spetta all'arte greca, come quella che nello svolgimento della storia umana ha raggiunto l'espressione più rappresentativa dello spirito del mondo, in quanto filiazione della polis come perfetta società democratica. Successivamente, con la disgregazione del mondo classico, l'uomo perde l'identità di coscienza singola e coscienza assoluta, che di quel mondo era propria e che è necessaria alla vera poesia. L'arte moderna, definita *ex negativo*, non è più plastica, diventa individualistica e arbitraria, ricorrendo a metafore che spesso si sovrappongono a una miriade di casi singoli. Perciò l'amore, l'avventura, ma anche la fede cristiana, immessi in una realtà avvertita come esteriore, non attingono una dimensione rappresentativa, ma servono solo all'affermazione dell'individuo.

Come si spiega allora la presenza di un poeta come Dante in un simile contesto? Egli è capace non solo di fondere perfettamente realismo e allegoria, ma anche di elevare il suo poema a rappresentazione della totalità del mondo medievale. Istintivamente attratto dal genio dantesco, Hegel resta ancora più ammirato della componente speculativa della sua poesia, ossia di Dante quale inflessibile ricercatore della verità. E la sua verità questo poeta cerca non nell'ideale di vita avventurosa dei poemi cavallereschi, né nell'aspirazione esteriore alla conquista dei luoghi santi, propugnata dalle crociate, ma unicamente nella conquista interiore di una vita cristiana quale preludio della vita eterna, un'esistenza intonata a quell'al di là nel quale essa sarà perfettamente realizzata in eterno. In tal modo, secondo Hegel, genio poetico e genio speculativo insieme uniti permettono a Dante di diventare il poeta classico del medioevo cristiano-germanico. C'è però il rischio di relegarlo nel novero dei classici splendidamente inefficaci, come non manca di notare Cesare Cases: «Se Schelling

faceva di Dante l'iniziatore della poesia moderna, Hegel lo richiudeva tra le salde spire del suo discorso, in quell'aura senza tempo tinta del paradiso perduto della greicità»<sup>4</sup>.

Il tempo sembra aver dato ampiamente ragione a Schelling. E se l'influsso di Dante sulla letteratura classica e romantica resta per lo più esteriore, derivando dal riconoscimento della sua singolare grandezza poetica<sup>5</sup>, nella letteratura del secolo che si è appena concluso Dante torna con insistenza come modello poetico, politico ed esistenziale. Gli autori moderni hanno insomma compiuto un'operazione inversa a quella hegeliana, portando su questa terra l'al di là dantesco. Basta ricordare in proposito, fra i tanti che ogni lettore può facilmente richiamare alla memoria, gli esempi più significativi di questa ricezione: dalle innumerevoli citazioni intessute nell'*Ulysses* di James Joyce alla *Commedia* elevata a simbolo di un bene inalienabile dell'uomo (la memoria), tanto più prezioso quando tutti gli altri gli sono stati alienati (*Se questo è un uomo* di Primo Levi); dal tentativo pasoliniano di ricorrere a Dante per scendere nell'inferno delle borgate romane e nei gironi della piccola borghesia neocapitalistica (*La Divina Mimesis*) al più impegnativo progetto che per oltre un ventennio lo scrittore apolide Peter Weiss cercò di realizzare: riscrivere il dramma della *Divina Commedia* nelle sue tre tappe dell'inferno, del purgatorio e del paradiso.

\* \* \*

Anche questo progetto, come quello di Pasolini, è destinato a fallire, almeno nella sua impostazione originaria. La quale, risalendo alla fine del 1963, è contemporanea alla rielaborazione del *Marat-Sade* e prevede un'ambiziosa rappresentazione universale del mondo moderno secondo lo schema dantesco di un'umanità reietta, una rendita e un'altra beata. Il disegno di questo *Welttheater* fallisce presto nel momento in cui l'ultima parte della trilogia, ispirata al *Paradiso*,

---

<sup>4</sup> C. Cases, *L'interpretazione hegeliana di Dante*, in *Dante e la cultura tedesca*, a cura di Lino Lazzarini, Padova 1967, pp. 81-107, qui p. 106.

<sup>5</sup> Esemplare è il giudizio del tardo Goethe, il quale nel settembre 1826 scrive che «l'occhio della fantasia dantesca afferrava gli oggetti con tale chiarezza da poterli riprodurre con nitido profilo; e perciò le cose più assurde e stravaganti le vediamo davanti a noi come se fossero tracciate dalla natura», in *Sämtliche Werke, Artemis-Gedenkausgabe*, Vol. 14, *Schriften zur Literatur*, Zurigo 1950, p. 862.

acquista vita autonoma e viene portata sulle scene in forma di oratorio: *Die Ermittlung* (*L'istruttoria*, 19 ottobre 1965). Peter Weiss passa così dal *Welttheater* alle forme del teatro documentario, senza però ripudiare l'ispirazione della *Commedia*, ma cercando di interpretarla in termini più adeguati all'umanità del suo tempo.

Già nei primi scritti su Dante si delinea in Weiss un atteggiamento bivalente che lascerà i suoi strascichi fin nel serrato confronto finale con la *Divina Commedia*, registrato nell' *Estetica della resistenza*. Sulla rivista «Akzente» del 1965 l'inquieto scrittore sente il bisogno di pubblicare una prima resa dei conti con il poeta fiorentino. Si tratta, come recita il titolo (*Vorübung zum dreiteiligen Drama "divina commedia"*), di un'esercitazione preliminare sulla trilogia drammatica dantesca. La vena pittorica che ancora non si è in Weiss inaridita introduce a sorpresa la figura di Giotto, che nella sua immaginazione egli vede come il compagno ideale di Dante nel suo viaggio attraverso i tre regni dell'al di là. La preferenza accordata al tarchiato allievo di Cimabue rispetto alla figura ieratica del maestro Virgilio è dovuta in primo luogo all'esigenza di mettere a confronto due esperienze artistiche diverse e tuttavia consumate all'interno della stessa società medievale. L'arte della parola e l'arte delle forme e dei colori si cimentano nel medesimo compito: la rappresentazione di un'umanità in crisi, un autunno del medioevo che si annuncia con forti scosse dell'edificio universale cristiano, innalzato dalla scolastica.

Il confronto tra pittura e poesia non viene però delineato in termini teorici, ma con riferimento all'esistenza concreta dei due artisti che le esercitano. Impulsivamente, la simpatia di Weiss è catturata dal collega pittore, quel Giotto né bello né aitante, che è interamente assorbito dalla realtà mondana, un anticlericale mordace che mai rinnegherebbe le sue passioni, la sua propensione all'amore carnale. Dante, al contrario, pur essendo un esule sbattuto incessantemente da una città straniera all'altra, mantiene il contegno dell'individuo inavvicinabile, segnato dalla sua fede nella trascendenza e dal culto dei riti religiosi. Vero è però che la comune ricerca della realtà fenomenica e la comune potenza espressiva riducono considerevolmente la distanza tra i due maestri.

Giotto ripudia la staticità delle madonne bizantine e l'umiltà devozionale delle figure del maestro Cimabue. Ritraendo di lato i suoi personaggi, gli attribuisce un'autonomia che non ha bisogno di legarsi allo sguardo dell'osservatore, ma vive in un suo proprio mondo, soggetto solo alle leggi della forma. Ma chi è il committente principale di una pittura tanto rivoluzionaria? Il 6 marzo 1306, registra

Weiss con pignoleria, viene consacrata a Padova in onore della Madonna una cappella che Giotto ha affrescato con storie del Redentore disposte in quattro serie, procedendo da sinistra a destra e dall'alto delle pareti fino all'orlo del pavimento. Chi ha pagato un'opera così grandiosa? Il signore della città, Enrico Scrovegni, un magnate della finanza che s'è arricchito con l'esercizio dell'usura. Giotto è stato pagato con denaro sporco e, già allora, l'arte è chiamata a lavarlo con una cerimonia mondana che dovrebbe purificare chi lo ha disonestamente accumulato.

E Dante? L'ascetico esule non accede ai compromessi del mondo e non si limita a descrivere i vizi umani, ma si compiace di fare i nomi di chi li ha incarnato. Tanto meglio se si tratta di personaggi noti per ricchezza e potenza. La loro irrevocabile condanna, la perdizione eterna fornisce al lettore un esempio molto convincente della miseria del loro errore e del trionfo della giustizia divina. Relegati nell'ultimo girone del settimo cerchio, sorvegliati dal mostro infernale Gerione, gli usurai sono condannati a schermirsi in eterno dalle fiamme che piovono sulle loro teste e dalla sabbia infuocata su cui saltano i loro piedi. Dante si serve del poco riverente paragone con i cani che d'estate inutilmente cercano col muso o con le zampe di difendersi dai morsi di pulci, mosche o tafani.

Nessuno degli usurai viene individualmente presentato, ma davanti ai nostri occhi sfilano gli stemmi di famiglia dei più rinomati usurai fiorentini (i Gianfigliuzzi, gli Obriachi). L'unico padovano finito in loro compagnia porta nello stemma una scrofa azzurra in campo bianco, l'insegna degli Scrovegni. È come se, commenta Weiss, Dante qui dicesse: «Vedete donde viene il denaro con cui sono finanziate le opere d'arte. Vedete l'inganno. Ancora oggi costui si atteggia a protettore della cultura con le sue ricchezze accumulate col furto. Prima lo sfruttamento, e poi un piccolo acconto, a maggior gloria della Madonna!»<sup>6</sup>. Nessuna ricchezza ha comunque potuto salvare dalla morte il signore di Padova. Quello che di lui resta sono, affrancate dalla sua vita e dalle leggi del tempo, le immagini del pittore venale e dell'ascetico poeta, che lo eterna nell'atto di storcere sconsigliatamente la bocca e di cavare fuori la lingua «come bue che 'l naso lecchi» (*Inferno*, canto XVII, 75).

Si configura qui un tema che appassionerà Peter Weiss per tutto il

---

<sup>6</sup> P. Weiss, *Gespräch über Dante* (1965), in *Rapporte*, Francoforte 1968, pp. 142-69, qui p. 151

resto della vita: la riluttanza dell'arte a restare dentro i limiti di un fine precostituito. Né chi la produce né, tanto meno, chi la finanzia è in grado di segnare i confini entro i quali un'opera d'arte dev'essere contenuta. Per sua stessa natura l'arte è imprevedibile e quella dell'artista è costitutivamente un'attività eversiva, anche nel caso in cui egli non ne sia consapevole. Da qui l'ansia dello scrittore moderno di interrogare la *Commedia* dalla prospettiva del suo grado di attualità. È possibile proiettare nel mondo moderno la tripartizione dantesca inferno, purgatorio e paradiso? Senza la fede in un mondo ultraterreno, di cui il nostro è semplice preparazione, l'edificio dantesco non si regge in piedi. La suddivisione degli uomini in penitenti, redenti e beati non ha senso nel mondo laico di Peter Weiss, che consiste nell'unica realtà del *hic et nunc*. Qui agli innocenti non restano che le sofferenze loro inflitte e dalle quali mai potranno essere liberati, destinate come sono a morire insieme a coloro che le hanno patite.

Perciò Dante può trasmettere a noi posteri solo dei modelli formali o addirittura delle semplici proposte, da riempire con nuovi contenuti. Come si configurerebbe allora l'inferno? Weiss risponde testualmente: «L'inferno ospita tutti coloro che secondo la precedente visione di Dante erano condannati a pena eterna, ma che oggi dimorano in mezzo a noi viventi, e continuano a compiere impuniti le loro azioni, e a vivere contenti del loro operare, incensurati, anzi ammirati da molti»<sup>7</sup>. Nonostante le differenze rispetto a quello ultraterreno, Weiss trova in questo mondo innumerevoli esempi di un inferno organizzato da uomini e inflitto ai più deboli. Sarà compito puntiglioso del suo teatro documentario denunciare la preoccupante rinascita di un uso del potere che sembrava non potesse più avere corso dopo la fine del nazismo: dalle violenze esercitate nelle colonie portoghesi (*Gesang vom lusitanischen Popanz*, 1967) alle guerre che infestano la storia del Vietnam (*Vietnam-Diskurs*, 1967) fino agli orrori del bolscevismo, narrati dallo stesso Trotskij (*Trotsky im Exil*, 1970).

Anche il modello ideale del purgatorio si lascia facilmente trasferire nel mondo della civiltà neocapitalistica. Weiss vede nel moderno purgatorio «la regione del dubbio, in cui si vaga e si pena senza successo, la regione dell'incostanza e dell'eterno dissenso» (ivi). L'umanità che vive e lotta in questo regno non è ancora ridotta al silenzio e alla stasi. Ma è sottoposta a un pericoloso logoramento,

---

<sup>7</sup> P. Weiss, *Vorübung zum dreiteiligen Drama divina commedia*, in *Rapporte*, cit., pp. 125-41, qui p. 137.

stordita com'è dal ritmo dissennato della pubblicità e dalle dissennate leggi della concorrenza che producono e mettono tutto a disposizione, in serie, salvo a mandarlo in serie nuovamente al macero. È un'umanità ridotta allo stremo, la quale, negli spazi residui di questo purgatorio, dovrebbe scoprire le carte e mettere sul tappeto le questioni decisive del suo futuro. Si tratta insomma di un purgatorio che, lungi dal promettere una prossima beatitudine, minaccia di sprofondare nella dannazione dell'inferno.

E il paradiso? Qui Weiss non riesce ad applicare, nemmeno idealmente, il modello dantesco. Dove cercare il paradiso in una società nella quale, come scriveva il drammaturgo Dürrenmatt, la responsabilità individuale è quasi scomparsa, con la conseguenza che tutti siamo inesorabilmente legati in grandi colpe collettive? Dove cercare oggi individui o gruppi del tutto innocenti e incapaci di fare del male? Eppure l'esule ed ebreo Peter Weiss sa che le vittime dei campi di concentramento nazisti il paradiso se lo meriterebbero: sono state imprigionate, suppliziate e mandate a morte nelle camere a gas senza avere mai commesso un crimine, né lottato per una causa politica, e nemmeno opposto tentativi di resistenza; solo per essere prive di un nome ariano. Ma i morti, anche nell'ordine di milioni, non possono più essere risarciti delle sofferenze subite. Essi sono stati polverizzati e scomparsi per sempre nel fumo di una nuvola.

E i pochi sopravvissuti? Weiss ha visto le loro figure evanescenti balbettare qualche testimonianza al processo di Francoforte, celebrato dal 1963 al 1965 contro alcuni criminali di Auschwitz. Questi testimoni perdono progressivamente di consistenza fino a naufragare in mezzo al mare di documenti raccolti in occasione del processo e indizi di una realtà tanto nota quanto indecifrabile. Il paradiso di cui Weiss è andato in cerca viene insomma sommerso da un inferno per il quale mancano le parole. Non senza una sottile invidia, Weiss riconosce a Dante il privilegio di un'armatura ideologica che gli consente di dominare tutta la realtà e di comminare pene o ricompense con sovrana sicurezza, certo che le sue visioni corrispondano comunque alle intenzioni di Dio. Al suo lontano emulo invece la parola viene meno non appena egli cerca solo di immaginare la realtà rievocata in questo processo: una realtà mostruosa e anonima, un inferno reso asettico dalla riproduzione dei massacri ad opera di uomini funzionari della morte.

Nel *Gespräch über Dante* l'oscillazione di Weiss tra un'ammirazione incondizionata per il poeta ed esule fiorentino e una sotterranea diffidenza per il suo monolitico edificio epico viene tematizzata nella



forma dialogica. Ribadita è l'impossibilità di attualizzare il paradiso, per il quale ci mancano i fondamenti teologici e filosofici. Laddove lo stesso Dante si lagna di non possedere il mezzo linguistico idoneo ad esprimere lo stato di crescente beatitudine, l'errabondo abitante di un mondo degradato e oppresso come il nostro riesce a leggere nel paradiso dantesco solo «attimi di felicità, di autoliberazione e di fiducia»<sup>8</sup> che possono procurarci anche uno stato di euforia, come i versi che inneggiano alla luce celeste:

A quella luce cotal si diventa,  
che volgersi da lei per altro aspetto  
è impossibil che mai si consenta;  
però che 'l ben, ch'è del volere obietto,  
tutto s'accoglie in lei, e fuor di quella  
è defettivo ciò ch'è lì perfetto.

(*Paradiso*, XXXIII, 100-105)

Le ripetute dichiarazioni di impotenza espressiva con cui si chiude il *Paradiso* (ma non eran da ciò le proprie penne; *All'alta fantasia qui mancò possa*) possono solo fare da commento alla difficoltà di rappresentare la condizione dei deboli e degli oppressi di oggi, ideali discendenti delle anime beate della terza cantica.

Per converso, incondizionata è l'ammirazione di Weiss per l'impegno politico di Dante. Egli non è un poeta che scrive nella torre d'avorio e proprio per questo le sue esperienze non solo si trasformano in alta poesia, ma diventano perspicue al lettori di molti secoli dopo. A prescindere dai singoli personaggi o episodi, anche il lettore odierno capisce che «Dante attacca tutta la corruzione di cui sono prigionieri tanto il clero quanto l'autorità mondana»<sup>9</sup>. Per la stessa ragione questa poesia noi l'avvertiamo come un resoconto squisitamente terreno. E che altro sono i peccatori relegati nell'inferno se non il simbolo della cecità con cui su questa terra vivono molti uomini, ripetendo sempre lo stesso errore? A prescindere dalla gravità delle pene, il castigo maggiore che viene inflitto a tutti i dannati è l'eternità delle pene stesse: ancora una volta la proiezione nell'al di là di un contegno tipico di molti violenti o prevaricatori che, non volendo rivedere mai il loro agire, si condannano a un'esistenza priva di sviluppo. Sicché, conclu-

<sup>8</sup> P. Weiss, *Gespräch über Dante*, cit., p. 148.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 159.

de Weiss, noi possiamo riconoscere in Dante l'impiego di un effetto di straniamento. Egli parla dei morti per ottenere un potenziamento nella rappresentazione dei vizi dei vivi. Paradossalmente, da questo grandioso affresco iscritto nell'orizzonte dell'eternità statica si trasmette al lettore un incitamento ad agire con la massima rapidità e nella consapevolezza del tempo transeunte a noi assegnato: «Noi siamo in vita una volta sola, ognuna delle nostre azioni influisce su altri esseri viventi, tutte le decisioni che assumiamo in quest'unica occasione di cui disponiamo sono definitive» (*Ivi*, p. 160).

\* \* \*

Dante e il mondo moderno. Quanto più scrupoloso e disinibito il confronto tra il coerente universo medievale e le fratture del pianeta della relatività, tanto più impreciso il confronto tra Dante e lo scrittore moderno. Come già Hegel, anche Peter Weiss constata l'invulnerabilità del divino poeta, che attraversa indenne il regno del male e della morte, per quanto terribili siano i suoi sentieri. Ma a differenza di Hegel, che ascrive la superiorità dantesca alla coerenza del suo disegno poetico, Weiss muove alla ricerca di motivazioni più personali e tenta di seppellire nella sua compostezza l'autore della *Commedia*.

Non gli basta sottolineare l'egida divina che consente a Dante il distacco dalla materia narrata: «Egli ci mostra tutti i dolori, cataloga tutti i peccati, trema all'occorrenza e versa lacrime alla loro vista, ma mantiene sempre le distanze e la capacità di andare avanti» (*Ivi*, p. 145). Nell'atteggiamento di Dante, di questo dispensatore di premi e di castighi, Weiss è tentato a sua volta di scoprire il peccato dell'arroganza: «Nemmeno una volta egli si chiede se le pene siano distribuite in modo equo, impossibile pensare che egli stesso possa esserne colpito» (*Ivi*, p. 145). Per tanta sicumera Weiss sembra propenso a concedere solo un'attenuante generica. Come per qualsiasi artista, come per un cronista sopravvissuto ai campi di sterminio (Primo Levi *docet*), così anche per Dante condizione indispensabile per narrare l'orrore è quella di affrancarsene e di crearsi un terreno fittizio (il medium dell'arte), dal quale potere organizzare il proprio resoconto.

Tale spiegazione di carattere poetologico suona tanto ovvia quanto generica. Dante non è poeta per erudizione, né sembra calzante la sua immagine di colui che «siede alla scrivania in una stanza riscaldata per descrivere le sofferenze altrui» (*Ivi*, p. 145). Egli è un esule che porta con sé il peso di una duplice sconfitta: quella del suo partito, perdente rispetto all'avversario, e quella del suo partito, rivelatosi

inadeguato alle aspettative di chi l'aveva scelto. Talché a Cacciaguida egli metterà in bocca la consolante profezia secondo la quale tornerà a onore del pronipote «l'aver fatto parte per se stesso» (*Paradiso*, XVII, 68-9). Senza questa presunzione di giustizia, che è radicata nell'uomo politico, la *Commedia* sarebbe tanto inconcepibile quanto lo sarebbe se fosse priva del sostegno della filosofia scolastica. E se anche fosse vero, come osserva Weiss, che nemmeno al peggiore nemico Dante avrebbe potuto realmente augurare le "dolci" pene del suo inferno, altrettanto vero è che la disumana atrocità dei tormenti infernali ha una funzione emblematica e risponde a un'autentica esigenza di rivalsa nell'esule sconfitto.

Come mai Weiss non coglie tanta evidenza? Il rapporto disturbato con il proprio passato prebellico e col fallito ritorno in Germania (Stato comunista incluso) proietta le sue ombre sull'interpretazione del passato di Dante. Non politicamente costui ha sbagliato, ma in quell'amore teoricamente esaltato nella *Vita Nova*. Dante ha abbandonato al suo destino Beatrice, pur essendo stato folgorato dalla sua bellezza già a nove anni e poi ancora nove anni dopo, in occasione del secondo incontro. Beatrice sposa un altro uomo e muore in giovane età. La *Divina Commedia* è, tra l'altro, il poema del ricordo di una morta e della riunificazione con lei nel segno della beatitudine. Tra gli schizzi per il progettato *Inferno* Weiss ha scritto un appunto<sup>10</sup> con l'equazione tra Beatrice e Lucie Weisberger, una donna storicamente esistita e che egli si rimprovera di non avere salvato da Theresienstadt portandola con sé come sposa in esilio. È questa la spia più evidente della severità con cui Weiss giudica l'uomo Dante e della sua riluttanza a registrare tutte le implicazioni politiche dell'esilio nella genesi della *Commedia*.

Quando, negli anni Sessanta, alcuni colleghi tedeschi gli rimproverano di parlare troppo di cose che non ha visto insistendo sui crimini nazisti che conosce solo per sentito dire<sup>11</sup>, essi sbagliano vistosamente. Della fuga all'estero l'ebreo Peter Weiss non ha colpa alcu-

<sup>10</sup> Cfr. C. Weiss, *Nachwort* a P. Weiss, *Inferno. Stück und Materialien* (1964), Francoforte 2003, pp. 125-26.

<sup>11</sup> Si legga il resoconto di uno scontro (24.4.1966) nella stanza d'albergo di Princeton, in occasione della riunione del Gruppo '47: «E in generale mi fu rinfacciato: quale diritto avessi a prendere una simile posizione politica (= contro la guerra in Vietnam). Anche su questioni tedesche avevo già detto troppo. Dov'ero stato infine durante la guerra...» (P. Weiss, *Notizbücher 1960-1971*, II vol., Francoforte 1982, pp. 491-2).

na. L'alternativa all'esilio era il campo di concentramento. Perché allora egli registra l'accusa col dolore di una ferita invece di gridare la sua innocenza e di reagire con la dovuta energia? Nel romanzo autobiografico *Punto di fuga* (*Fluchtpunkt*, 1963) lo scrittore confessa di essersi disinteressato totalmente di politica durante gli anni della sua formazione in esilio. Nemmeno il trionfo del nazismo e lo scoppio della guerra mondiale lo avevano toccato più di tanto. Non che fosse un giovane privo di interessi. Al contrario di interessi ne aveva tanti e non sapeva risolversi per la professione giusta: la pittura, la fotografia, la grafica, la regia si contendevano il primato in quell'allievo dell'Accademia delle Belle arti, esule a Stoccolma, che non si era ancora aperto alla letteratura e, se mai, pensava di scrivere in svedese, sua terza lingua dopo il tedesco e l'inglese.

Si trattava insomma di una crisi evolutiva tanto complicata da non lasciare spazio a istanze politiche o ideologiche. Tant'è che sul momento il giovane apolide non sente alcun rimorso nel negare la sua partecipazione alla guerra o la sua solidarietà a qualsiasi nazione e razza. Ma successivamente, a guerra finita e a crisi personale superata, la situazione si capovolge drammaticamente. Sentiamo l'interessato; «Sentii a lungo la colpa di non appartenere a coloro a cui era stato impresso a fuoco nella carne il numero della degradazione, di essermi sottratto per essere poi condannato a divenire spettatore. Ero cresciuto per essere annientato, ma ero sfuggito all'annientamento. Avrei dovuto morire, avrei dovuto sacrificarmi e se non ero stato preso e assassinato, oppure abbattuto su un campo di battaglia, dovevo almeno portarmi dietro la mia colpa, era il minimo che mi si potesse chiedere»<sup>12</sup>.

Ecco dunque il *punctum dolens*, un rimorso tardivo, ma tanto più doloroso, che rende Peter Weiss ossessivamente sensibile alla sorte degli oppressi e degli sfruttati su scala planetaria. La forza delle sue denunce è tanto più efficace in quanto l'apolide Peter Weiss, sbattuto dalla Germania alla Cecoslovacchia, dalla Svizzera all'Inghilterra, per finire in Svezia, sa come nessun altro che cosa è un esule, la condizione del reietto che in terra straniera finisce in compagnia di altri reietti, creando un nuovo tipo di proletariato. Fu questo anche il caso di Dante? Weiss sembra dubitarne o perlomeno ritiene di proiettare sull'esilio del fiorentino tutte le manchevolezze che attribuisce a se stesso come motivazione del suo disimpegno politico. Quanto più tardiva la resa dei conti col passato, tanto più severo il metro di giudizio.

---

<sup>12</sup> P. Weiss, *Punto di fuga*, Torino 1965, pp. 246-7.

L'assente Peter Weiss, assente dalla Germania e assente dalla politica, studia con zelo febbrile il processo di Francoforte e più legge le interminabili carte, meno capisce gli avvenimenti di cui esse parlano. Non figure individualmente profilate egli si trova davanti, ma nomi simili a numeri, tanto uniformi sono i carnefici di Auschwitz, che tutti assicurano di avere eseguito per ordine superiore, quasi operai alla catena di montaggio, un pezzo del rituale di morte. Sconcerato davanti a tale disinvoltura, il moralista Weiss si imbatte nell'interrogativo cruciale: se non fossi dovuto scappare e imboscarmi per una questione di razza, da che parte ti saresti schierato tu nella Germania nazista, tra i pochi resistenti o tra la massa degli oppressi?

Frugando nella memoria, Weiss trova nella sua fanciullezza un episodio particolare che lo ha visto stare decisamente dalla parte dei violenti. Si tratta di un sadico rituale di tortura esercitato collettivamente ai danni della vittima di turno, come non di rado succede tra adolescenti dediti a giocare per strada. Ma alla coscienza inquieta dello scrittore il fatto diventa così significativo da essere rievocato, con le amplificazioni del caso, nel canto XV° del suo *Inferno*. Qui Virgilio e il coro ricordano a Dante quello che egli non vuole ricordare e che infine nega di avere mai fatto, e cioè di avere guidato un gruppo di giustizieri ai danni di un innocente compagno. Costui, chiamato Krauskopf (con riferimento alla testa ricciuta attribuita a Dante), viene costretto prima a poggiare la bocca sul ferro rovente, poi gli riversano sabbia sul corpo e gli cacciano creta in bocca, infine lo spingono nel fiume buttandogli fango addosso sino a farlo annegare nell'acqua melmosa. Gli ordini li ha dati Dante, anche se a distanza di molti anni «gli riesce facile scaricare sugli altri quello che aveva fatto lui»<sup>13</sup>.

Peraltro in tutto il dramma la figura del divino poeta viene ridimensionata fino alla caricatura. Forse è questo il motivo per cui, pur essendo pronta nel 1965, la pièce non fu stampata né rappresentata mai e rimase tra le carte del *Nachlass*. L'ossequio alla *Divina Commedia* è puramente formale. Anche l'*Inferno* di Peter Weiss è suddiviso in 33 canti e, oltre a Virgilio, accoglie le figure di mostri e guardiani dell'universo dantesco: Caronte, Minosse, Pluto, Flegias, Capaneo, Gerione, il Minotauro. Ricorrono anche le bestie simbolo di vizi capitali: la lontra, il leone e la lupa. Ma la sostanza è continua-

---

<sup>13</sup> P. Weiss, *Inferno*, cit., p. 56 (nel testo citato con la semplice indicazione della pagina).

mente deformata sino alla completa parodia. Ecco che cosa diventa il verdetto scolpito sulla porta dell'inferno dantesco:

Per me si va nella città dolente,  
Per me si va nell'eterno dolore,  
Per me si va tra la perduta gente.

Per me si va nella città  
dove non c'è nessun dolore  
Per me si va a conquiste d'ogni genere  
Per me si va da quelli che sempre  
sono i vincitori

Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate.

Lasciate perdere i dubbi, voi  
ch'entrate (p. 20)

A un Dante muto e spaesato, ridotto a semplice manichino, Caronte consiglia (canto IV) di rinunciare alle similitudini perché nel nuovo inferno ogni fenomeno è autosufficiente e nulla è fisso, ma tutto si muove in ogni momento. Dal canto suo, escludendo qualsiasi possibilità di rinvio a una realtà trascendente, il coro aveva già proclamato nel canto secondo: «C'è solo un posto per tutte le nostre azioni ed è qui, qui noi lavoriamo impuniti» (p. 13). Più avanti, nel canto VII, Minosse sottopone Dante a un esame di ammissione: «Qui vogliamo ricercare quale sia la tua migliore inclinazione: quella di amante, di eroe o di paladino della verità» (p. 29). E quando il poeta parla della sua fuga da Firenze, dove fu costretto a lasciare tutti gli averi, gli altri personaggi lo smentiscono su tutta la linea, allegando il suo comodo viaggio, la possibilità di portare seco beni e denaro, l'accoglienza di alti mecenati che lo hanno sempre onorato e finanziato. Anche la professione d'amore per Beatrice viene smascherata come esercitazione retorica, sicché Minosse può concludere che «colui che si chiama Dante e che ha cercato di ingannarci con paludamenti classici e corona d'alloro in nulla è migliore di noi» (p. 33) e può di conseguenza essere ammesso all'inferno.

Il divino poeta non viene solo ammesso nella società dei parassiti intriganti, operosi e impuniti. Quale rappresentante del potere totalitario, Pluto gli offre un'onorificenza di Stato per i suoi meriti nel campo dell'arte e della scienza, e naturalmente una cattedra universitaria. Al nuovo Dante Weiss concede solo l'onore della riluttanza ad accettare gli onori proposti, ma Virgilio s'incarica di tenerlo fermo finché l'insegna non gli viene attaccata alla giacca, come più tardi s'incaricherà di guidare la mano dell'ospite che non vorrebbe apporre la sua firma nell'albo d'onore della città. La quale può ora esultare perché anche il poeta è stato recuperato e integrato nel suo sistema: «Così il nome di Dante resta per sempre nel libro d'onore della città nella quale una volta egli vide la luce del mondo» (p. 67).

Non resta dunque nulla del Dante storico, dell'orgoglioso rifiuto di tornare a Firenze se non a condizioni onorevoli? Nella sua reinterpretazione Weiss salva ben poco dell'uomo Dante. Egli passa lentamente dal silenzio all'ammissione dell'equivoco sorto intorno al suo coraggio di esule. Un irriconoscibile Virgilio sembra fargli da guida psicoanalitica che gli ricorda le malefatte del passato. Solo nel finale il personaggio riemerge: non tanto per un tardivo sussulto d'orgoglio, quanto perché è un poeta. Come tale, egli ha la nostalgia «di città che siano costruite perché tu ci possa abitare e attendere al tuo lavoro, e nelle quali non sia necessario chiedersi presso chi nascondersi per un'ora prima di essere traditi» (p. 80).

È una polis diametralmente opposta a quella disegnata dal Minotauro, arrogante rappresentante del potere totalitario: «Noi governiamo per il bene di tutti e perfino l'azione più minuscola è ispirata alla giustizia» (p. 68). A questa bella dichiarazione di principio segue però un piccolo correttivo. È inevitabile, prosegue il Minotauro, che nella massa dei governati ci sia sempre una minoranza di scontenti. Che farne se non eliminarla dopo averla rinchiusa in appositi campi di concentramento? Affiora così nel finale una contraddizione irresolubile. Nonostante le sue paure, Dante è indotto a dichiarare in un serrato contraddittorio col maestro: «Non ho nulla a che fare con voi; C'è ancora un mondo diverso; Non riconosco le vostre leggi» (p. 110). È qui avviato un tema che sarà sviluppato nell'ampio affresco dell'*Estetica della resistenza*. Non è un caso che i dittatori, e il potere in genere, diffidino dell'arte. Essa non è mai innocua. Per quanto timidi, sottomessi o venali siano i suoi rappresentanti, un'opera d'arte contiene in sé germi che non si lasciano assimilare nell'ordine costituito, «una forza che è sulla strada della liberazione dal dominio di classe. Essa rappresenta la soglia a partire dalla quale la coscienza modifica l'essere sociale»<sup>14</sup>. Pur essendo spesso disimpegnata dalla lotta politica, l'arte diventa così un'attività fondamentalmente eversiva.

\* \* \*

L'argomento viene elevato a tema nell'*opus magnum* l'*Estetica della resistenza* ( *Die Ästhetik des Widerstands*, 1975-81), dove non solo la *Commedia*, al pari del *Castello* o dell'*Ulysses*, è soggetta

<sup>14</sup> P. Weiss, *Notizbücher 1971-1980*, vol. I, Francoforte 1981, p. 421.



all'analisi puntuale di Coppi, Heilmann e dell'io narrante. Essa informa di sé tutta l'opera, non a caso una trilogia, da cui è certo escluso il paradiso, ma sono ben presenti l'inferno e il purgatorio. È soprattutto è presente, rievocata in un contesto moderno (la resistenza antinazista), l'esperienza-sfida del sommo poeta fiorentino: parlare ai vivi attraverso le vicende dei morti: «L'autore del poema si trovava a metà della sua vita e tuttavia durante la composizione si era affidato tanto alla guida di un morto quanto esclusivamente all'incontro con morti»<sup>15</sup>. Ciò nonostante i tre lettori moderni si accorgono che quelle terzine ricche di metafore incomprensibili e di ritmi ormai perduti per l'orecchio dei moderni sono sorrette da un ardore incessante che desta in loro un modo di sentire di cui prima non avevano consapevolezza alcuna. Esso era innato in loro, ma solo con la poesia aveva manifestato la sua efficacia.

Come nel caso di Primo Levi, insperatamente soccorso da Dante alle soglie della morte, anche i tre giovani protagonisti del romanzo, costretti a convivere con la morte sempre vicina, trovano nella non facile poesia di Dante un oscuro ma potente strumento di resistenza. Nel campo di concentramento di Auschwitz Levi si dispera per le terzine del canto di Ulisse che non riesce a ricordare, ma soprattutto per la sua incapacità di trasmettere ad altri (il compagno di sventura Jean) in un francese adeguato tutto lo spessore del messaggio dantesco. Tra i banchi di scuola, come solitamente capita, egli non aveva scoperto la forza epica ed etica del canto, che ora irrompe nella memoria come un'ancora di salvezza, che promette conforto ma esige comprensione.

Tra le angustie della resistenza berlinese Heilmann, Coppi e l'io narrante non hanno bisogno di affaticare la memoria come Levi ad Auschwitz. Essi dispongono della *Divina Commedia* nell'originale (che Heilmann è in grado di capire) e in due affermate traduzioni tedesche (Gmelin e Borchardt). Ma tanto più devono tendere le corde dell'intelletto per cercare di cogliere almeno l'essenziale del poema dantesco. Essi non si fanno soverchie illusioni. Capiscono che gran parte dei simboli e delle allegorie, la sottigliezza di molte allusioni della *Commedia* possono essere compresi solo da un lettore ferrato nella filosofia del tempo, la scolastica. Non ritengono nemmeno ne-

---

<sup>15</sup> P. Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, vol. I, Francoforte 1975, p. 80 (nel testo citato con la semplice indicazione della pagina e degli altri volumi: vol. II, Francoforte 1978 e vol. III, Francoforte 1981).



cessario comprendere gli enunciati danteschi «come forse erano intesi sei secoli addietro, purché fosse possibile trasferirli nel nostro tempo» (I, p. 82).

Perciò l'inizio del viaggio nell'aldilà viene paragonato da questi operai allo stato di dormiveglia, quando la stanchezza del giorno prima non ancora del tutto smaltita non consente di distinguere tra sogno e realtà; oppure allo stordimento che li assoggetta all'inizio del turno di lavoro in fabbrica, quando insorge la paura di essere colpiti alla testa dal gancio portacarichi o di maciullarsi un braccio tra la cinghia di trasmissione. Ma, scontati questi limiti, resta una timidezza di fondo nell'approccio a un libro così complesso come la *Divina Commedia*.

I tre sono abbastanza esercitati nella lettura di giornali e documenti semplici, ma ora avvertono la discriminazione che li accomuna a coloro che «non avevano imparato a tempo giusto come si deve prendere un libro tra le mani e come lo si deve aprire» (I, p. 81). Lo scrittore *engagé* e autodidatta Peter Weiss non si lascia sfuggire l'occasione per deprecare la «terribile mutilazione della maggior parte degli uomini, che da un brutale sistema di potere erano stati privati dell'iniziativa, del tempo libero, dell'impulso e della preparazione alla lettura» (I, p. 81). La presenza di pubbliche biblioteche non basta a un intero ceto sociale che è stato tenuto lontano dai libri e non è loro destinatario. Eppure, nella *Divina Commedia*, poema stravagante con una montagna che funge da purgatorio e un cono capovolto che accoglie i gironi infernali, i tre giovani riconoscono facilmente un «modello sociale che dovette risultare inaudito per la sua epoca» (I, p. 83). I peccatori, che Dante o Virgilio segnano a dito e mettono a nudo nei loro vizi ormai trasformati in eterna ossessione, non compaiono solo come individui, ma anche come rappresentanti di determinati interessi di classe. Questo modello sociale risulta tanto più evidente, in quanto l'esule poeta fiorentino non usa certo dei riguardi nei confronti delle gerarchie sociali più elevate: «Qui erano ritratti, con nome e lineamenti personali, tutti i potenti della terra, sino ai papi e agli imperatori, e le loro passioni si erano trasformate in fuoco, in un'eruzione o in un assideramento, in cui essi eternamente si consumavano» (I, p. 83).

Dante diventa allora compagno di resistenza, la sua poesia scende dall'empireo dell'arte assoluta per diventare un paradigma del poeta moderno. In una delle roccaforti del capitalismo moderno, la Stoccolma dell'esilio, Peter Weiss sente rivivere in forma di allucinazione lo sgomento di Dante prossimo a scendere all'inferno: «E a Stoccolma sentii qualcosa del flusso dei rumori che, condensati in pochi versi, contene-

vano ogni smarrimento, ogni esilio. Già a Parigi questo frastuono mi aveva sopraffatto senza che fossi in grado di precisarne la provenienza» (II, p.123). A volte il sibilo dei tranvai, l'eco morente delle campane, lo strepito delle auto sembrano condensarsi in un unico lamento polifonico. Ma talaltra, proprio come nell'*Inferno* dantesco<sup>16</sup>, il coro si scompagina nelle sue componenti impazzite e una confusione babilonica sembra accompagnare i passanti di Stoccolma oltre la triste riviera di un novello Acheronte: «Si poteva sentire come labbra si aprissero, lingue si destassero, denti digrignassero battendo uno contro l'altro, mentre le parole cercavano in ogni lingua di distinguersi nel mormorio generale; un fischio, un batter di mani, un urlo di dolore e di collera fendevano i balbettii, i sussurri e i canti. Così, simili ad ombre, la folla dei repulsi avanzava in direzione del fiume-confine, l'Acheronte, al di là del quale ci avrebbe portato un nocchiero così spaventoso da farci mancare i sensi» (II, pp. 123-24).

Poco o nulla resta nel romanzo delle riserve avanzate da Peter Weiss vent'anni prima nei confronti del soggetto Dante. Non affiora più il sospetto che egli abbia piantato in asso la donna amata, salvo a cantarla da morta con comodo eroismo. Si dice invece che nella *Commedia* il poeta ha trasmesso ai posteri «quello che era rimasto in vita dopo la rinuncia e la perdita dell'amore» (I, p.82). Né viene più insinuato il dubbio di un Dante bandito da Firenze, ma destinato a un esilio comodo, tra gli agi e gli onori a lui accordati dai suoi mecenati. Ora l'esilio forma un'indissolubile binomio con la povertà. Resta solo la diffidenza, nel romanzo formulata da Coppi, nei confronti di un artista che giudica e manda con sovrana sicurezza e che non mette mai in gioco se stesso come possibile colpevole di quei peccati che mostra negli altri. Ma anche questa *Vermessenheit* o arroganza viene ora giustificata con un'argomentazione più completa di quanto non fosse nel *Gespräch über Dante*. Heilmann ci spiega che l'artista non solo deve restare esterno all'orrore, se vuole narrarcelo, ma deve anche liberarsi da ogni forma di coinvolgimento emotivo, che potrebbe portarlo al silenzio o a una mutilazione incapace di quell'aggressività necessaria per superare i territori dell'incubo. Sul tema “l'artista e l'inferno” la riflessione di Weiss approda dunque alla conclusione che

---

<sup>16</sup> Sono qui chiaramente rievocate le terzine dantesche: «Quivi sospiri, pianti ed alti guai / risonavan per l'aere senza stelle, / per ch'io al cominciar ne lagrimai. / Diverse lingue, orribili favelle, / parole di dolore, accenti d'ira, / voci alte e fioche, e suon di man con elle / facevano un tumulto, il qual s'aggira / sempre in quell'aura senza tempo tinta, / come la rena quando turbo spira. / (*Inferno*, III, 22-30).

le manifestazioni più disumane della violenza possono essere rappresentate solo con un'adeguata aggressività e questa, a sua volta, comporta nell'artista uno stato di anestesia. In tale condizione la morte si trasforma in elemento propulsivo di vita.

Nell'interpretazione dei tre giovani resistenti Dante era stato assalito dal pensiero della morte e dalla preoccupazione di salvare, mentr'era in vita, un mondo intero che diversamente sarebbe caduto in oblio. L'epico moderno, Peter Weiss, non può limitarsi a fare parlare i morti, ma il pensiero della morte attraversa tutto il romanzo. L'eroina Lotte Bischoff, che nel giugno 1941 lascia la sicura Svezia per arruolarsi nella resistenza a Berlino, ripete nel suo viaggio clandestino da Göteborg a Brema, rannicchiata nella stiva di un mercantile e ossessionata dal buio, dal fetore della zavorra e dal frastuono dei macchinari, l'esperienza allucinatória di Dante che lascia il mondo dei vivi ed entra nel regno della morte: «Ci sono allusioni all'*Inferno* che in parte presentano coincidenze testuali, come nei capitoli riguardanti i preparativi di Lotte Bischoff prima del viaggio a Berlino. La traversata successiva è l'imbarco alla volta del proprio inferno. E il suo arrivo a Berlino costituisce il parallelo all'ingresso di Dante nella città di Dite, dove ci sono i diavoli e tutto è in fuoco e fiamme»<sup>17</sup>.

Lotte Bischoff sopravvive all'inferno di Berlino e, poco prima della fine della guerra, viene assalita dalla commozione e dal dubbio perché proprio lei fosse stata risparmiata dalla morte. Ella diventa depositaria della memoria di quelli che sono morti, dei loro volti e delle loro voci, del cammino che aveva fatto insieme con loro. La condizione di sopravvissuta le impone il dovere di conservare per i posteri le memorie che aveva accumulato per la sua persona: «Perciò aveva registrato in un piccolo quaderno tutto ciò che sapeva su vita e morte dei suoi compagni» (III, p. 223).

Il piccolo quaderno di Lotte Bischoff si dilata in migliaia di appunti che il sopravvissuto Peter Weiss raccoglie sull'olocausto consumato in sua assenza e sulla mancata resistenza. Chi, meglio di Dante, poteva assisterlo in quest'opera di minuziosa ricognizione del passato che doveva trasformarsi in una sintesi espiatrice dell'impegno assente? *L'Estetica della resistenza*, a prescindere dal suo valore letterario, è uno dei prodotti più ragguardevoli dell'etica laica nell'Europa del secondo Novecento. Il grandioso affresco che passa puntigliosamente

---

<sup>17</sup> *Peter Weiss im Gespräch*, a cura di Rainer Gerlach e Matthias Richter, Francoforte 1986, p. 292.

in rassegna cinquant'anni di storia e di civiltà doveva rappresentare il trionfo nel segno di Dante della potenza fantastica sul caos e sulla barbarie della scena europea. Il suo autore sperava che l'opera potesse costituire un punto di riferimento per la scoraggiata opposizione politica degli anni Ottanta. Non è colpa di Peter Weiss se la storia del fine-secolo è andata in altra direzione e se poteri sempre più arroganti cercano di stendere una coltre di oblio sulla resistenza di ieri per dichiarare fuori corso la resistenza di oggi.



TIZIANA EMMI

LE ESPRESSIONI IDIOMATICHE.  
PROPOSTA PER UNA TIPOLOGIA DEI DIZIONARI  
FRASEOLOGICI DELL'ITALIANO

**1. Gli studi sulle espressioni idiomatiche con particolare riguardo a quelli italiani**

Il sintagma 'espressione idiomatica' viene usato, nell'accezione comune, per indicare quelle frasi che sono tipiche, *peculiari*, *proprie* di una lingua; il termine 'idiomatico', infatti, risale al greco ἰδιος che significa appunto 'proprio, particolare, peculiare'. Se ci poniamo in una prospettiva contrastiva, ci rendiamo immediatamente conto della specificità di tali espressioni: chi non conosce, infatti, la difficoltà di traduzione di una locuzione idiomatica da una lingua ad un'altra? In quanto espressioni *peculiari*, i modi di dire, nell'immaginario collettivo, sono considerati spesso indice di convenzionalità e mediocrità, ma, al contrario, la loro ricchezza consiste proprio nell'essere depositari di una parte del patrimonio storico e culturale di un popolo.

Benché siano espressioni *peculiari* di una lingua, queste locuzioni hanno coinvolto da poco l'interesse dei linguisti, soprattutto di quelli italiani, e sono state spesso relegate tra i fenomeni marginali e anomali della lingua, a dispetto del loro essere *peculiari*. Infatti è solo dalla seconda metà degli anni Ottanta che i linguisti di casa nostra hanno cominciato ad interessarsi dei fenomeni fraseologici dell'italiano. Già molto tempo prima gli studiosi sovietici, seguiti poco dopo da quelli tedeschi (agli inizi degli anni Settanta), si sono occupati delle problematiche relative alla fraseologia, dando buoni contributi alla ricerca.

Vietri [1985] ha intrapreso per prima un'analisi sistematica delle espressioni idiomatiche dell'italiano, analizzandole esclusivamente da un punto di vista sintattico-lessicale. Il suo lavoro si sviluppa nell'ambito del Progetto Lessico Grammatica della Lingua Italiana (L.G.L.I.)<sup>1</sup>. Tra i risultati di tale progetto, sono stati individuati tre

---

<sup>1</sup> Lo scopo del progetto era "... la descrizione formale delle strutture sintattiche

tipi di “strutture sintattiche” in base alle relazioni esistenti tra i verbi e gli altri componenti della frase: le *frasi libere*, le *frasi a verbo supporto*<sup>2</sup> e, appunto, le *frasi idiomatiche*: “... frasi che comportano una o più forme nominali, aggettivali o avverbiali *fisse*, cioè *invariabili* o, comunque, commutabili con un numero molto limitato di altri elementi di valore equivalente [corsivo mio]” [1985: 320]. Le analisi, svolte su un corpus di 3000 espressioni idiomatiche verbali con verbi transitivi, muovono dalla constatazione che la fissità è l’elemento distintivo delle espressioni idiomatiche, considerate strutturalmente analizzabili come frasi libere, ma nelle quali uno o più complementi sono “costretti”, cioè fissi, invariabili. Per verificare questa loro proprietà Vietri applica alcune variazioni alle frasi in questione e ne osserva gli effetti sul valore idiomatologico, giungendo alle seguenti conclusioni: i) le variazioni di tipo distribuzionale annullano il valore idiomatologico della frase, ad es. nella frase *Max ha bruciato le tappe* non è possibile sostituire gli elementi costretti (il verbo e il complemento oggetto) con dei sinonimi: \**Max ha bruciato i traguardi* e non è possibile introdurre un aggettivo o una frase relativa senza perdere il significato idiomatologico: \**Max ha bruciato le tappe vecchie*, \**Max ha bruciato le tappe che portavano a Roma*; ii) le variazioni grammaticali non intaccano invece l’idiomaticità: è infatti possibile ad es., variare il tempo e il modo del verbo: *Max (bruciò - avrebbe bruciato) le tappe*, introdurre avverbi di tempo: *Max ha bruciato le tappe da molti anni*, inserire modificatori tra verbo e complemento: *Max ha bruciato (molte - tutte) le tappe*; iii) tra le operazioni di spostamento la passivizzazione è accettabile solo in alcuni casi: \**Le tappe sono state bruciate da Max*, *Sono state bruciate le tappe*, lo stesso dicasi per la relativizzazione: *Le tappe che Max ha bruciato, non le ha bruciate nessuno*, per la dislocazione: ??*Max le ha bruciate/le tappe* e per l’estrazione: \**Sono le tappe che Max ha bruciato*. Alla luce di queste analisi, la fissità sembra perdere il suo valore di elemento distintivo tanto da far ammettere alla studiosa che le espressioni idiomatiche “... sono meno fisse di quanto sembrava ad una prima analisi” [1985: 18], in quanto il verbo e il complemento costretto, po-

---

dell’italiano, integrata dalla considerazione della distribuzione lessicale di tali strutture” [Elia, D’Agostino, Martinelli, 1985: 312].

<sup>2</sup> Sono frasi costituite da verbi come *fare*, *avere*, *essere*, detti appunto ‘supporto’, che, combinandosi con un elemento nominale, formano un’unità lessicale in cui perdono qualsiasi valore semantico: *avere timore* (temere), *fare una fotografia* (fotografare).

tendo subire alcuni tipi di variazione, non formano un'unità totalmente indivisibile. Si giunge in tal modo alla conclusione che esiste un continuum tra frasi libere e frasi idiomatiche. Nell'analisi è stato usato il criterio secondo cui una frase può accettare variazioni solo se il significato idiomatico rimane intatto. Ma Vietri non specifica che cosa intende per significato idiomatico, dato che la sua ricerca verte esclusivamente su un'analisi sintattica e non semantica; sembra che l'idea di idiomaticità si basi su un giudizio puramente soggettivo. Credo che la possibilità di accettare variazioni di tipo grammaticale e non di tipo distribuzionale si possa spiegare con il fatto che le espressioni idiomatiche, come vedremo meglio più avanti, non sono frasi autonome ma si legano ad un contesto linguistico, adattandosi anche grammaticalmente ad esso. Dunque questi cambiamenti sono considerati accettabili perché il parlante li applica realmente e perciò sono sanciti dall'uso, al contrario di ciò che accade per gli altri tipi di variazioni.

Pochi anni dopo, in un breve ma intenso articolo Skytte [1988] costruisce una tassonomia delle unità fraseologiche, analizzando non solo le espressioni idiomatiche ma tutte le espressioni polilessicali dell'italiano, e presenta un'ampia panoramica delle diverse prospettive di analisi. Skytte definisce le unità fraseologiche "... espressioni linguistiche, formate da due o più elementi lessicali liberi, il significato delle quali non è direttamente deducibile dal significato dei singoli elementi e la cui combinazione è consolidata da una certa frequenza di uso..." [1988: 75]. Ritroviamo anche qui, come tratto preponderante dei costrutti fraseologici la *fissità* o *invariabilità*, riscontrabile nei diversi livelli linguistici: sul piano fonetico l'invariabilità è data dall'intonazione, sul piano semantico è comprovata dalla violazione del 'principio di composizionalità' e sul piano pragmatico è connessa con la frequenza d'uso e con determinate restrizioni situazionali (*per cortesia* o *mi dica* sono, ad esempio, espressioni tipiche del dialogo). Ma è sul piano sintattico che meglio si evidenzia la fissità: nella struttura interiore, cioè nella coesione interna alla frase, l'unità fraseologica non accetta nessuna inserzione di nuovi elementi; nella struttura esteriore l'unità fraseologica si comporta come un'unica parola, reggendo un complemento oggetto nella sua interezza come, ad es., nell'espressione *non vedo l'ora di finire questo lavoro*, dove *finire questo lavoro* è oggetto di *non vedo l'ora*. La classificazione delle unità fraseologiche avviene secondo quattro criteri: 1) la *commutabilità*, cioè "... la possibilità di sostituire l'unità fraseologica con un singolo lessema" [1988: 78]; 2) la *produttività lessicale*, cioè



“... la possibilità di coniare nuove espressioni sullo stesso modello” [1988: 78]; 3) la *funzione espressiva*, cioè “... la proprietà di una data espressione di suggerire atteggiamenti emotivi presso il parlante e/o l’interlocutore...” [1988: 78]; 4) la presenza di *restrizioni situazionali* in base alle quali “... possiamo distinguere tra unità neutre in senso pragmatico (come p. es. *render conto*) e unità pragmatiche (p. es. *e buonanotte!* nel senso di ‘è finita’ o sim.)” [1988: 78]. In base a questi tratti, Skytte identifica tre tipi di unità fraseologiche: i) *unità fraseologiche a struttura sintagmatica* o locuzioni: sono locuzioni di tipo verbale, sostantivale (*scala mobile*), avverbiale, preposizionale e congiunzionale (*di volta in volta*, *in modo da*, *visto che*) che hanno un’alta commutabilità e un’alta produttività lessicale; ii) *unità fraseologiche a struttura -x* o espressioni idiomatiche: in queste espressioni solo alcuni membri della frase sono fissi, di solito l’elemento variabile è il soggetto: (*x*) *non sa neppure d’acqua calda*, ma può anche essere un altro costituente della frase: *la fortuna (x) corre dietro*; iii) *unità fraseologiche a forma di frase intera*, che comprendono i proverbi, frasi “a verbo finito” [1988: 80], espressioni della mentalità e della saggezza popolare, e le formule di comunicazione o frasi idiomatiche pragmatiche, ovvero frasi nominali di carattere convenzionale come *buonanotte e sogni d’oro*, *non c’è male*; quest’ultimo tipo è caratterizzato da un massimo grado di funzione espressiva e restrizione situazionale e un basso grado di commutabilità e produttività.

Compare poco meno di dieci anni dopo la trattazione di Casadei [1996], una interessante analisi semantica di un corpus molto consistente di modi di dire, fatta alla luce dei più recenti studi sulla metafora nati nell’ambito della linguistica cognitiva. Negli studi linguistici tradizionali, che impostano l’analisi semantica sul principio di composizionalità, il significato non letterale è considerato un’anomalia e dunque anche le espressioni idiomatiche, così come le metafore, sono ritenute fenomeni irregolari. Le stesse teorie della metafora hanno contribuito ben poco allo studio delle espressioni idiomatiche<sup>3</sup>. La ricerca di Casadei prende le mosse da una nuova teoria della metafora, sviluppata in ambito cognitivista, che si oppone al tradizionale modo di concepire la metafora come fatto puramente

<sup>3</sup> In questi studi le espressioni idiomatiche vengono solitamente identificate con le metafore morte. A differenza delle metafore vive, innovative e originali, queste ultime sono ormai convenzionalmente accettate dal parlante che non è più in grado di risalire alla loro motivazione, ma percepisce il significato convenzionale come letterale.

letterario: Lakoff e Johnson [1980] osservano che "... la metafora è diffusa ovunque nel linguaggio quotidiano, e non solo nel linguaggio ma anche nel pensiero e nell'azione: il nostro comune sistema concettuale, in base al quale pensiamo e agiamo, è essenzialmente di natura metaforica." [1980: 21]. La nostra esperienza, dunque, si struttura attraverso Gestalt (es. TEMPO, DENARO) che organizzano la realtà in modo coerente. Dato che "*l'essenza della metafora è comprendere e vivere un tipo di cosa in termini di un altro*" [1980: 24], attraverso corrispondenze e affinità che noi, in base al nostro sistema concettuale, percepiamo tra Gestalt diverse, si costituiscono metafore concettuali come ad es. IL TEMPO È DENARO. Da quest'ultima prendono forma espressioni linguistiche come "Stai facendomi *perdere* del tempo, In questo modo *risparmieremo* alcune ore,... Ho *sprecato* un sacco di tempo per lei" [1980: 26], nelle quali il tempo viene considerato merce pregiata e limitata come il denaro. Le metafore diventano dunque "strumenti per la comprensione" [1980: 225], tanto che molto spesso ambiti di esperienza difficilmente esprimibili in termini letterali vengono espressi metaforicamente. L'assunto che sta alla base del lavoro di Casadei è che il significato delle espressioni idiomatiche può essere ricondotto a metafore concettuali; l'intento è quello di fare confluire diverse espressioni idiomatiche in un'unica metafora concettuale, evidenziandone così delle "relazioni sistematiche" [Casadei, 1996: 101]. Innanzitutto Casadei definisce così il suo oggetto di studio: "Il termine espressione idiomatica [...] indica espressioni polilessicali che abbinano un significante fisso a un significato convenzionale tipicamente non letterale" [1996: 13]. Il corpus selezionato è costituito da espressioni verbali<sup>4</sup>. Sono escluse quelle nominali, aggettivali, avverbiali e preposizionali, scelta dettata dal tipo di analisi svolta ma che, a mio avviso, rende incompleto il panorama delle espressioni idiomatiche, anche alla luce dell'intento generalizzante manifestato della stessa studiosa. Per illustrare con un esempio quanto detto, mi soffermerò sulle metafore di orientamento nelle quali determinati concetti vengono metaforizzati in termini spaziali. La dimensione spaziale *avanti* – *dietro* prevede che *avanti* abbia un valore positivo, in base alle caratteristiche fisiche umane per cui gli organi percettivi sono orientati in avanti e dunque in avanti è possibile il movimento, la percezione e quindi il controllo,

---

<sup>4</sup> Le fonti usate sono i dizionari dei modi di dire di Lapucci (1984), Pittàno [1992] e Quartu [1993], il corpus di Vietri [1985], *Il Grande Dizionario della lingua italiana* (1987), *Il Nuovo Zingarelli* (11<sup>a</sup> ed., 1988).

mentre *dietro* ha un valore negativo. Le metafore concettuali che si riferiscono a questa dimensione sono:

PROGREDITO È AVANTI:

*andare avanti*

“avanzare, progredire, fare progressi”

*avanzare/procedere a grandi passi/a passi da gigante*

“progredire molto, rapidamente”

*fare un passo avanti/Quant passi avanti*

“progredire (molto, poco) ”

*fare un passo indietro/Quant passi indietro*

“regredire, peggiorare (molto, poco) ”.

NOTO È AVANTI/IGNOTO È DIETRO

*dire dietro (le spalle)* (qcs a qcn)

*parlare dietro (alle spalle)* (a/di qcn)

“sparlare, parlare male di qcn a sua insaputa”

*agire dietro le spalle/alle spalle* (di qcn)

“agire, tramare contro qcn a sua insaputa”

*avere le spalle coperte*

“essere protetto, sicuro”.

IMPORTANTE È AVANTI

*essere/stare/mettersi in prima linea/primo piano*

“essere il più importante, essere in posizione preminente”

*esser/passare in seconda linea/in secondo piano*

“perdere importanza o priorità” [1996: 136-37]

Come si è accennato all’inizio, nella germanistica la fraseologia, dagli inizi degli anni Settanta, ha suscitato grande interesse e ha offerto contributi notevoli alla ricerca. Menzionerò rapidamente uno degli studi più recenti e tra i più completi, quello di Palm [1997] che si occupa esclusivamente delle espressioni idiomatiche della lingua tedesca. Per Palm la fraseologia in senso stretto “... ist die Wissenschaft oder Lehre von den festen Wortverbindungen einer Sprache, die in System und Satz Funktion und Bedeutung einzelner Wörter (Lexeme) übernehmen können”<sup>5</sup> [1997: 1]. In senso lato invece, la fraseologia comprende, tenendo in considerazione il criterio della fissità e della stabilità, anche lo studio dei proverbi. In Palm sembra esserci un maggiore interesse per i fenomeni idiomatici a scapito dei proverbi, a differenza di ciò che avviene per l’italiano dove la paremiologia ha una più grande tradizione di studi. La definizione di *frasema* data da

<sup>5</sup> “... è la scienza o l’insegnamento delle relazioni fisse tra le parole di una lingua, relazioni che possono organizzare in sistema e in frase la funzione e il significato di singole parole (lessemi)”.

Palm ha molti punti in comune con quelle che abbiamo visto nei contributi italiani. Il *Phrase*me è una struttura polilessicale costituita da almeno due lessemi, che ha un significato non compositivo ed è fissa, perché non permette sostituzioni sull'asse sintagmatico né sull'asse paradigmatico; inoltre i fraseologismi sono considerati un mezzo per l'ampliamento del lessico. Palm individua tre criteri in base ai quali i fraseologismi possono essere distinti dalle frasi costituite da libere associazioni di parole.

I) "Das Kriterium der Idiomatizität" [1997: 9], cioè il criterio dell'idiomaticità. Per idiomaticità Palm intende "die Umdeutung, die semantische Transformation, die die Komponenten im Phrasem erfahren"<sup>6</sup> [1997: 9]. Si tratta, come si può notare, di un criterio di natura semantica. I due processi più importanti che causano il mutamento semantico e che costituiscono la motivazione della creazione fraseologica sono la metafora (attraverso una relazione comparativa) e la metonimia (attraverso una relazione sostitutiva).

II) "Das Kriterium der Stabilität/Fixiertheit/Festigkeit" [1997: 29], ossia il criterio della stabilità, solidità, fissità. Per Palm un'espressione idiomatica è fissa perché non può avere "doppioni territoriali" ossia varianti regionali di singoli lessemi; nei frasemi la sostituzione di un lessema con una variante può stravolgere completamente il significato idiomatico. La fissità è corroborata anche dalla presenza di costrutti o parole ormai in disuso che sopravvivono solo in queste espressioni (cfr. l'it. "*non proferire verbo*")<sup>7</sup>.

III) "Das Kriterium der Lexikalisierung und Reproduzierbarkeit" [1997: 36], cioè della lessicalizzazione e della riproducibilità. La prima è l'annessione e la memorizzazione di un frasema nel lessico della lingua; la seconda indica l'uso di un frasema come unità, i cui costituenti non vengono rielaborati ogni volta che viene pronunciata una frase, ma sono già fissati in una forma determinata. L'analisi delle relazioni paradigmatiche dei frasemi, sinonimia, antonimia, polisemia e omonimia, è un altro aspetto interessante e originale nella ricerca di Palm: la sinonimia tra due frasemi è definita in base alla

---

<sup>6</sup> "la diversa interpretazione, la trasformazione semantica che subiscono i componenti nella frase".

<sup>7</sup> Come si vede, la tendenza è quella di analizzare le espressioni idiomatiche principalmente da un punto di vista semantico, considerando secondario l'aspetto sintattico-lessicale della fissità. Palm dimostra infatti che esistono gruppi di parole con significato non compositivo che sono stabili e quindi non è la fissità di una frase a renderla idiomatica.

comunanza della stessa emozione negativa; l'antonimia si verifica attraverso il cambiamento anche di un solo componente del frasema, o attraverso un allargamento di significato tale da produrre un significato completamente opposto; maggior spazio è dato alla polisemia, intesa non tra significato letterale e significato idiomatico – in questo caso è meglio parlare di metaforizzazione, di spostamento di significato – ma tra un primo significato idiomatico e un secondo significato idiomatico che si forma attraverso quella che Palm chiama “metaforizzazione secondaria” (*sekundäre Metaphorisierung* [1997: 53]); l'omonimia è invece un fatto molto raro, nel corpus di Palm occorre infatti solo tre volte.

## 2. Un excursus sulle definizioni di ‘espressione idiomatica’

Alla luce di quanto è stato detto finora si può dedurre che le definizioni di ‘espressione idiomatica’ concordano tutte nell’indicare come elementi peculiari la fissità dal punto di vista sintattico-lessicale e la non-composizionalità dal punto di vista semantico. Queste definizioni però non ci aiutano a riconoscere e a distinguere le espressioni idiomatiche da altri tipi di unità fraseologiche. Anche *ferro da stiro*, *cartone animato*, *aria condizionata* sono frasi fisse, ma possono essere considerate espressioni idiomatiche? O ancora, l’espressione *i panni sporchi si lavano in casa* ha un significante fisso e un significato convenzionale, ma si tratta di un proverbio, non di un modo di dire. In realtà, le espressioni idiomatiche sono solo una delle numerose varietà di costrutti polilessicali della lingua italiana: stereotipi, formule fisse, clichés, luoghi comuni, detti e proverbi, ecc. sono termini con cui si indicano fenomeni differenti ma affini, tanto che, spesse volte, è molto difficile stabilire un confine netto tra gli uni e gli altri<sup>8</sup>. Pertanto potrebbe risultare utile un confronto tra le espressioni idiomatiche e gli altri costrutti fraseologici dal punto di vista formale, semantico e pragmatico, per definire meglio le peculiarità delle prime.

Chiedersi quali siano le differenze tra i modi di dire e i proverbi è quanto mai necessario, anche se arduo a causa delle contaminazioni tra due ambiti così affini. La paremiologia è una disciplina che ha destato grande interesse in Italia, basti guardare la bibliografia relativa

<sup>8</sup> Per non parlare della confusione terminologica: si pensi solo agli svariati termini usati per indicare le stesse espressioni idiomatiche: *modi di dire*, *polirematiche*, *idioms*, *frasemi*, *frasi fatte*, *sintagmi lessicalizzati*, ecc.

all'argomento, che è ben più ricca di quella dedicata a tutte le altre unità fraseologiche; per non parlare poi delle numerosissime raccolte di proverbi italiani e dialettali che hanno arricchito la nostra lessicografia nel corso dei secoli. Per quanto riguarda il piano formale, gli studiosi ([Franceschi, 1978], [Benincà, 1988]) concordano nel considerare i proverbi frasi intere<sup>9</sup>. Le espressioni idiomatiche non sono invece frasi complete, infatti uno o più elementi rimangono liberi, variabili. Dal punto di vista semantico i proverbi hanno un unico significato letterale, a cui corrispondono diverse interpretazioni o meglio, diverse referenze<sup>10</sup>. Il significato delle espressioni idiomatiche non ha questa ampiezza di interpretazioni, in questo caso infatti non è appropriato parlare di significato e referenza, bensì di significato letterale e idiomatologico. In realtà, come osserva Casadei [1995], tra proverbi ed espressioni idiomatiche c'è piuttosto una continuità che una dicotomia: spesse volte tra le due strutture si instaura una relazione diacronica o sincronica in base alla quale alcune espressioni idiomatiche sono ellissi di proverbi, altre sono citabili o sotto forma di frasi intere (proverbi) o sotto forma sintagmatica (espressioni idiomatiche): *lavare i panni sporchi in casa/i panni sporchi si lavano in casa*.

In quanto anch'esse strutture polilessicali fisse, occorre fare un ulteriore confronto con i lessemi complessi o polirematiche. Voghera [1994] definisce i lessemi complessi

... sequenze costituite da due o più parole che presentano una coesione interna semantica e/o sintattica tale che possono essere considerate un unico lessema, come gli esempi seguenti: *ordine del giorno, macchina da scrivere, rendersi conto, a suo tempo, nella misura in cui* ecc. Si tratta perlopiù di lessemi formati da più di una parola che non superano però il confine del sintagma; sono quindi esclusi sia i composti stretti del tipo *gentiluomo* o *girarrosto* sia le frasi idiomatiche e i clichés del tipo *bella come una rosa, il mondo è bello perché è vario*. [1994: 185]

<sup>9</sup> Ad es. *la botte dà il vino che ha, chi pratica lo zoppo impara a zoppicare*: sono frasi spesso sintetiche e incisive, grazie anche alla presenza della rima e di figure di suono che danno una maggiore coesione sintagmatica. Inoltre hanno spesso strutture costruite su patterns come Chi (non) V1, (non) V2 (*chi pratica lo zoppo, impara a zoppicare*) [Casadei, 1995: 339] o ancora: N1 disse a N2: "... (il sorcio disse alla noce: dammi tempo che ti foro).

<sup>10</sup> Ad es. il proverbio *La botte dà il vino che ha* può assumere diversi valori referenziali "1.a: "Dalle persone cattive non possono venir fuori che azioni cattive" [...] 2.a: "Dalle persone stupide non possono venir fuori che discorsi stupidi" [Agostiniani, 1978: 89], e così via.

Da questa definizione appare ben evidente l'esistenza di un elemento distintivo tra lessemi complessi ed espressioni idiomatiche che è di ordine sintattico. In realtà non è chiaro se l'elemento discriminante debba essere quello sintattico-lessicale, come vorrebbe Voghera [1994], o quello semantico, come invece si evince da Casadei [1995] (di cui abbiamo parlato ampiamente nel paragrafo precedente) e da De Mauro-Voghera [1996], i quali precisano che: "La nozione di LC [lessema complesso]... è una categoria lessicale da un lato più ampia di quella di 'espressione idiomatica', poiché non implica necessariamente e costantemente "significato non-letterale" (consideriamo LC sia *patata bollente* "problema difficile" sia *ferro da stiro* o *giacca a vento*); da un altro più stretta, poiché 'idiomatico' può essere un lessema semplice (*bustarella*) o un'intera frase con carattere formulare-pragmatico (*Ma che mi dici!*) o con valore di *tópos* (*acqua passata...*)" [1996: 103]. La variabile sintattico-lessicale è meno rilevante per la definizione di espressione idiomatica perché serve solo a distinguere espressioni libere da quelle fisse, indipendentemente dalla composizionalità del loro significato (*aglio e olio* è un'espressione fissa ma è anche calcolabile) [Casadei 1995]. A sostegno di quanto detto vorrei riportare quanto si legge in De Mauro [1999-2000] a proposito delle caratteristiche delle polirematiche:

a) l'esistenza di uno specifico sovrappiù semantico, vale a dire la non ricostruibilità del loro significato in base alla semplice somma dei significati dei singoli componenti monorematici: così per *vedere rosso* nel senso di "arrabbiarsi" o *stare a cuore* nel senso di "premere, importare";

b) la più o meno forte cristallizzazione lessicale e sintattica, ovvero il fatto che la polirematica, in quanto considerata come unico elemento lessicale, tende a non ammettere variazioni lessicali e strutturali interne senza che si perda il sovrappiù semantico di cui è portatrice [...].

c) la presenza significativa in linguaggi tecnico – specialistici, pur non essendo dotata di sovrappiù semantico rispetto ai suoi componenti, i quali tuttavia si specificano in accezioni non comuni, ma tecnico – specialistiche come in *particella elementare* o *pianta annua*. [1999-2000: XXXII]

Si deve concludere dunque che neanche quello semantico è un criterio distintivo dato che anche i lessemi complessi, secondo la definizione appena citata, sono caratterizzati da un significato figurato.

Esistono, inoltre, le *collocazioni* o *formule fisse* [Salvi, 1988: 79] o *clichés stilistici* [Casadei, 1995: 341] che sono espressioni formate



da due o più parole coese tra loro come *efferato delitto* o *bandire un concorso*. Si tratta di espressioni ricorrenti e sancite dall'uso, tanto che la loro fissità non deriva da restrizioni semantiche o sintattiche, ma solo da restrizioni lessicali, ad es. *avanzare un'ipotesi* vs *?proporre un'ipotesi*. Ciò che le differenzia dalle espressioni idiomatiche è la composizionalità del significato. Altre espressioni polilessicali sono i *binomiali/trinomiali irreversibili*, strutture sintagmatiche formate da due o tre elementi coordinati, con un ordine fisso, spesso iconico; anche in questo caso possono avere un significato non idiomatico: *pane e marmellata*, *fante cavallo e re*, o idiomatico: *acqua e sapone*, *culo e camicia*.

Per concludere questo rapido excursus tipologico-terminologico, citerei quelle espressioni formulari con valore di atti linguistici illocutivi, come le formule di saluto, di augurio, di scuse o gli atti performativi del tipo *vi dichiaro marito e moglie* o ancora le formule epistolari o burocratiche [Casadei, 1995: 340] che, pur condividendo alcune caratteristiche con i modi di dire, ossia la fissità, hanno una forza pragmatica che manca nelle espressioni idiomatiche.

Dai risultati di questa breve analisi comparativa, che ha messo ancora di più in evidenza la confusione terminologica e tipologica che caratterizza gli studi sulla fraseologia dell'italiano, si può cercare di dedurre alcune caratteristiche che gli studiosi hanno considerato peculiari delle espressioni idiomatiche: innanzitutto la fissità dal punto di vista lessicale e sintattico ma non grammaticale, che però, abbiamo visto, non può essere considerata un tratto discriminante; la struttura non frasale che li distingue dai proverbi; il significato non – composizionale che sembra costituire la loro maggior peculiarità, tratto quest'ultimo che li accomuna alle polirematiche (la distinzione tra polirematiche ed espressioni idiomatiche rimane un capitolo ancora aperto); l'alta produttività di tali costrutti nella lingua italiana; la loro forza pragmatica nulla nella maggior parte dei casi. Se abbiamo tentato di definire una linea di confine che divida le espressioni idiomatiche da altre unità fraseologiche, non è perché siamo convinti che sia possibile una precisa distinzione tra le une e le altre. C'è sempre la possibilità di ritrovare espressioni che non possono essere incasellate con assoluta certezza, che sfuggono a qualsiasi definizione, soprattutto in questo campo ancora così poco esplorato. Si tratta con molta probabilità di un'inevitabile conseguenza del fatto che esiste una continuità tra parole, unità fraseologiche e frasi.



### 3. Tipologia dei dizionari fraseologici dell'italiano

Alla luce di quanto è stato detto finora appare evidente che, se l'attenzione per le espressioni polilessicali della lingua italiana è cresciuta, nutrita soprattutto dall'interesse di linguisti come De Mauro e Voghera, il lavoro da fare rimane ancora tanto, in particolare per le espressioni idiomatiche, di cui, come abbiamo potuto constatare, non sono state ancora delineate le caratteristiche definitorie. Confini sottili tra le diverse unità fraseologiche – soprattutto tra proverbi, lessemi complessi, polirematiche, collocazioni, atti linguistici indiretti e modi di dire – e confusione terminologica sono le due questioni che attendono ulteriori chiarificazioni. Stando così le cose, potrebbe essere utile un'analisi dei dizionari specialistici, sia perché mettono a disposizione del linguista repertori di notevole entità da analizzare e studiare, sia perché le scelte dei lessicografi di includere o meno determinate espressioni polilessicali all'interno dei loro repertori lessicografici rappresentano già una presa di posizione per delineare l'oggetto di studio.

La consapevolezza dell'esistenza di un repertorio di frasi idiomatiche nell'italiano risale solo a poco tempo addietro. Il XX secolo è ricco di raccolte di espressioni idiomatiche dialettali o appartenenti a linguaggi settoriali, ma la prima raccolta completa di locuzioni italiane risale solo al 1969. Negli studi di lessicologia e lessicografia, tra i dizionari specialistici — accanto a quelli etimologici, a quelli dei sinonimi e contrari e dei linguaggi settoriali — non vengono mai menzionati i dizionari dei modi di dire; questa scarsa attenzione è conseguenza, forse, dello scarsa rilevanza che per molto tempo hanno avuto le espressioni idiomatiche negli studi di linguistica italiana. Indubbiamente i dizionari fraseologici vanno inseriti tra i dizionari specialistici, sia perché selezionano un ambito circoscritto del lessico, sia perché dovrebbero dare di questo ambito informazioni specifiche. L'analisi, che ci aiuterà a conoscere lo stato attuale delle ricerche lessicografiche rivolte allo studio delle espressioni idiomatiche, verterà su alcuni dei più recenti dizionari e precisamente: Lapucci [1969], Radicchi [1985], Pittàno [1992], Quartu [1993], Turrini-Alberti-Santullo-Zanchi [1995], Sorge [1997], Craici [2001], Lurati [2001]. In quanto vocabolari specialistici, in queste opere lessicografiche non può essere riservato alle locuzioni idiomatiche lo stesso trattamento che è assegnato loro nei maggiori dizionari monolingui, cioè quello di espressioni accessorie e marginali (a questo proposito, come vedremo più avanti, si osserva un'inversione di tendenza negli ultimi vo-

cabolari dell'italiano, più attenti alla annotazione dei frasemi), ma il loro trattamento dovrebbe tentare di essere esaustivo e completo o, se ciò non fosse possibile, per gli evidenti limiti imposti dalla natura stessa del lessico, sempre in continuo cambiamento, i dizionari dovrebbero darci almeno tutte le informazioni necessarie con la stessa 'scientificità' con cui un dizionario monolingue tratta i lessemi monorematici. È per questo motivo che, per l'analisi che seguirà, è stata presa come punto di riferimento la struttura di un dizionario monolingue, considerando innanzitutto come caratteristiche precipue della macrostruttura e della microstruttura le seguenti:

I) *introduzione*, per conoscere la consapevolezza teorica del compilatore e i criteri di selezione del corpus. È necessario capire se l'autore è cosciente delle difficoltà insite nella selezione di un corpus di questo tipo e se le sue scelte sono motivate;

II) *costituzione del corpus*: si analizzerà sia il numero di lemmi, per verificare la maggiore o minore completezza del dizionario, sia i criteri di lemmatizzazione perché, se nei dizionari monolingui questi sono ormai codificati (ad es. i verbi sono lemmatizzati all'infinito, gli aggettivi al maschile singolare ecc.), è più difficile, nel caso delle espressioni idiomatiche, individuare e definire i confini della stringa<sup>11</sup>.

Per quanto riguarda la microstruttura si attesterà la presenza o meno di determinati tipi di informazione:

III) *informazioni grafico-fonetico-fonologiche*: riguardano l'ortografia e l'ortofonia dei lemmi, necessarie in un dizionario monolingue o bilingue, meno in un dizionario dei modi di dire;

IV) *informazioni morfo-grammaticali*: dovrebbero indicare almeno la categoria lessicale a cui appartiene la locuzione (avverbiale, sostantivale, aggettivale, verbale ecc.);

V) *varianti e nomenclatura*, ossia le forme sostitutive, spesso sinonimiche, di uno dei componenti del lemma o la presenza facoltativa di una parola: *afferrare o prendere la fortuna per i capelli, essere (in) quattro gatti*, i sinonimi e gli antonimi;

VI) *marche d'uso*: una definizione paradigmatica, attenta cioè ai rapporti associativi (contrapposta a una definizione sintagmatica che predilige la contestualizzazione), prevede, accanto alle definizioni,

---

<sup>11</sup> Ad es. alcuni dizionari hanno come lemma *uovo di Colombo*, altri *essere l'uovo di Colombo*, *all'acqua e sapone* oppure *essere acqua e sapone*. Questo accade nei casi in cui il verbo non è un costituente costretto, anche se di solito viene usato accanto al termine idiomatico.

anche la presenza di etichette d'uso che mostrino l'estensione diatopica, diacronica, diastratica e diafasica di un lemma;

VII) *definizione lessicografica*: la costituzione stessa delle espressioni idiomatiche consente due tipi diversi di definizione: la prima è quella formale, "formata di frasi semanticamente equivalenti all'entrata lessicografica"<sup>12</sup>, ovvero costituita da sinonimi che hanno la stessa occorrenza della locuzione; la seconda è quella sostanziale formata "di frasi che numerano le proprietà dell'oggetto culturale o fisico, ideologico o ontologico"<sup>13</sup> secondo il procedimento aristotelico del *genus proximum* e *differentia specifica*<sup>14</sup>, costituita, dunque, da una perifrasi sinonimica del lemma che, come tale, non può esservi sostituita;

VIII) *esempi e citazioni*: i primi sono costruiti appositamente dal compilatore e hanno il vantaggio di mostrare al meglio le caratteristiche che il lessicografo vuole evidenziare; le seconde sono tratte da fonti scritte o orali e sono utili per osservare il lemma all'interno di un preciso contesto d'uso;

IX) *informazioni storico-etimologiche*: l'etimologia di un'espressione idiomatica può essere intesa o come etimologia di uno dei suoi costituenti, il più significativo ovviamente, o come etimologia dell'intera locuzione<sup>15</sup>. Le espressioni idiomatiche che hanno avuto origine da fonti storiche, mitologiche o letterarie, che sono quelle maggiormente trattate nei dizionari dei modi di dire, necessitano di informazioni che ne chiariscano anche la fonte. Questo tipo di informazioni è costituito da quegli aneddoti, racconti, usi e costumi che tanto affascinano e incuriosiscono il parlante comune e che servono in molti casi a rischiare l'opacità della locuzione. Sarebbe auspicabile in ogni caso, motivare anche le espressioni idiomatiche che non hanno origini storiche, per chiarirne la motivazione;

X) *illustrazioni*: segnaleremo i casi in cui in un'opera lessicografica compaiono illustrazioni che possono svolgere anch'esse una funzione esplicativa.

<sup>12</sup> J. Dubois – C. Dubois, *Introduction à la lexicographie: le dictionnaire*, Paris, 1971, p. 84.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> Ad es. uomo = animale (*genus proximum*) razionale (*differentia specifica*).

<sup>15</sup> Ad es. per la locuzione *essere in ghingheri* è sufficiente conoscere l'etimologia della parola *ghingheri*, laddove per l'espressione *colpo di fulmine* è necessaria quella dell'intera locuzione (dal fr. *coup de foudre*).

### 3.1. Lapucci [1969]

Nel panorama lessicografico italiano dei primi settant'anni del Novecento mancano opere dedicate alle espressioni idiomatiche della lingua italiana. Questi anni sono ricchi di raccolte di modi di dire dialettali, tra cui, solo per citarne alcune: Lombardi, Bacci, Iacometti, Mazzoni, *Raccolta di voci e modi di dire in uso nella città di Siena...*, (1944), Grandi, *Motti e detti romaneschi*, (1967), alcune delle quali limitate ad ambiti lessicali ristretti: ad es. Gravisi, *Modi di dire attinenti a cose di campagna usati in Istria*, (1908). Il primo dizionario dei modi di dire della lingua italiana apparso nel XX secolo è quello di Lapucci. A distanza di pochi anni, come vedremo, ne seguiranno molti altri.

Il *Dizionario dei modi di dire della lingua italiana* di Lapucci [1969] comprende, secondo una nostra stima, 2.500 locuzioni circa. Nella premessa, una delle più esplicative, Lapucci tenta una distinzione tra i modi di dire e le altre unità fraseologiche, perché diversamente “si rischia ogni momento di fare uno sterminato dizionario del linguaggio figurato” [1969: VI]. Il compilatore si sofferma soprattutto sulla differenza tra modi di dire e proverbi e definisce i secondi frasi che fungono quasi da appendice moraleggiante di un discorso e che possono ricorrere in situazioni diverse sempre nella stessa forma, mentre i primi diventano irriconoscibili quando si fondono nel contesto frasale. I modi di dire vengono inoltre distinti dalle *frasi fatte* in base alla constatazione che i primi si riferiscono “... a un evento o una situazione presa come modello, un fatto o una situazione che tornano a ripetersi comunemente” [1969: VIII], mentre le seconde o non hanno nessun riferimento preciso ad un avvenimento, o questo è stato irrimediabilmente perduto. Tuttavia, lo sforzo di creare una tipologia per la costituzione del corpus viene reso vano dallo stesso Lapucci per il quale il confine tra unità fraseologiche

... è un po' come quello che sta tra la verità e l'errore: è tutt'altro che preciso; e da ciò deriva il fatto che, comunemente, modo di dire, frase idiomatica, locuzione, e anche detto proverbiale, vengono usati come sinonimi. Anche nel corso di questo volume vengono usati come tali, sia pure con un certo criterio: fare altrimenti sarebbe stata semplice e inutile pedanteria. [1969: IX]

Nella premessa viene specificato che saranno escluse le frasi fatte e le similitudini poiché il parlante non fatica a motivarle, le locuzioni antiche e in disuso, le locuzioni dialettali e le “locuzioni eccessivamente volgari” che avrebbero reso “il libro un po' troppo pesante” [1969: X]. Proverbi e sentenze sono inclusi solo se hanno anche una forma alter-

nativa sintagmatica. I lemmi sono stati ordinati alfabeticamente, non in base alla prima parola della locuzione, ma in base al “termine caratteristico” [1969: XVI], di solito il componente lessicale semanticamente più forte della locuzione. Ad es. la lettera A inizia con: **Cominciare ab ovo, Non valere (sapere, capire, ecc.) un’acca, Avere cervello quanto un’acciuga**<sup>16</sup>; ovviamente si tratta di una scelta in non pochi casi arbitraria. Per una facile consultazione il dizionario è corredato, alla fine del volume, di un indice analitico in cui i modi di dire sono riportati sotto le voci dei sostantivi, dei verbi o degli aggettivi che li compongono (ad es. *deus ex machina* si trova sia alla voce *deus* che alla voce *machina*). Il criterio di lemmatizzazione prevede la presenza massiccia di locuzioni verbali (97%), con verbo all’infinito, seguite per il restante 3% da locuzioni latine, sostantivali e avverbiali. Lapucci indica in modo generico come fonti delle espressioni idiomatiche le Sacre Scritture, le favole, la mitologia classica e le opere letterarie.

Negli articoli manca qualsiasi informazione grafico-fonetica e morfo-grammaticale. Le varianti sinonimiche, che compaiono all’interno dello stesso lemma, sono indicate tra parentesi: **Filarsela (andarsene) all’inglese**. La struttura del dizionario permette inoltre una facile ricerca di sinonimi e contrari, infatti sotto il lemma principale sono registrati, come sottolemmi (anch’essi evidenziati in grassetto), locuzioni con significato uguale o contrario<sup>17</sup>. I sottolemmi sono senza definizione quando il significato è uguale a quello del lemma, in caso contrario viene segnalata la diversa connotazione. L’uso di etichette stilistiche è molto scarso, solo in qualche caso (5%) il lemma viene etichettato come “antico”: **Esser formicon di sorbo**, o “familiare”: **Avere uno a carte quarantotto**, o “volgare”: **Essere pelato come il culo delle scimmie**.

Definizioni sostanziali:

**Essere il non plus ultra**

Una cosa è tale quando costituisce il limite massimo oltre al quale non è possibile andare.

e formali:

<sup>16</sup> In questo e nei seguenti paragrafi compariranno diversi criteri grafici per la citazione dei lemmi, degli articoli di dizionario e delle parole-chiave: userò infatti di volta in volta quelli adottati da ogni singolo dizionario.

<sup>17</sup> Ad es. sub lemma **Mettersi in pompa magna** troviamo come sinonimi **Mettersi in ghingheri, Mettersi in fronzoli**; sotto il lemma **Non rammentarsi dal naso alla bocca** è indicato l’antonimo **Avere la memoria di Pico della Mirandola**.

**Coltivare il proprio orto (orticello)**

Badare ai propri affari disinteressandosi d'altre cose.

si dividono il campo con una prevalenza delle prime sulle seconde. Le citazioni sono numerose, tutte tratte da testi scritti: in alcuni casi è riportata la fonte dell'espressione, più spesso vengono citati brani – che spiegano la locuzione stessa – tratti da opere lessicografiche come le *Note al Malmantile* (1676) di Minucci e il dizionario di Pico Luri di Vassano [1875]. Per l'etimologia il criterio scientifico viene in molti casi abbandonato, Lapucci non disdegna infatti di dare spiegazioni anche attraverso aneddoti, storielle, curiosità:

Certe storielle, infatti, probabilmente inventate in un tempo successivo, (v.: Tener acqua in bocca) sono sovente la migliore spiegazione del significato del detto: anzi, fatti e locuzioni sono spesso così saldamente legati da fare un tutto unico nella tradizione e nella mentalità popolare. [1969: XI]

Notizie storiche e motivazioni vengono registrate quasi sempre, all'interno dell'articolo. Un esempio:

**Perdere il ranno e il sapone**

Sprecare fatica e soldi in un'attività senza profitto.

Il detto è collegato col proverbio: «Chi lava la testa all'asino perde il ranno e il sapone».

Quando il bucato veniva fatto nelle conche, il 'ranno' era l'acqua a bollore che, passata nella cenere dove assorbiva sostanze detergenti, veniva poi fatta colare attraverso i panni sporchi che ne uscivano quasi puliti.

Il dizionario è corredato inoltre di una serie di illustrazioni (78 circa), che riproducono stampe, incisioni e disegni antichi e moderni, attinenti ad una delle locuzioni riportate nella pagina. Ad es. alcune illustrazioni di G. Dorè per le favole di La Fontaine si trovano accanto a modi di dire che hanno per protagonisti animali: **Avere la bellezza dell'asino, Aspettare il porco alla quercia**<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Nel 1990 è stata pubblicata una nuova edizione dell'opera di Lapucci, che vale la pena menzionare qui, soprattutto per le aggiunte che vi sono state apportate. Le informazioni sui cambiamenti applicati al testo sono fornite nell'introduzione dallo stesso compilatore per il quale non ci sono "... mutamenti sostanziali nella materia", ma "... un lieve ampliamento dei criteri di raccolta e [...] un'integrazione di omissioni, volontarie o meno..." [1990: 15]. In effetti l'aspetto tipografico è

In conclusione, il dizionario appare abbastanza completo, soprattutto per il tipo di organizzazione che agevola la ricerca di sinonimi e contrari; la mancanza più evidente è quella delle marche stilistiche.

### 3.2. Radicchi [1985]

Il dizionario di Radicchi *In Italia. Modi di dire ed espressioni idiomatiche* [1985] è edito da Bonacci, una casa editrice che pubblica libri per stranieri. Quest'opera dunque va analizzata tenendo conto del particolare destinatario.

La breve presentazione chiarisce il criterio di raccolta del lemmario: quest'ultimo comprende infatti le espressioni "... più in uso nella lingua italiana corrente" [1985: 5] ed esclude varietà regionali. L'organizzazione della macrostruttura si allontana da quella di Lapucci ma, come vedremo in seguito, sarà quella maggiormente adottata in tutti i dizionari a partire da Quartu [1993]: le espressioni polilessicali sono registrate sotto una parole-chiave che compare come lemma: **LUME - Fare le cose a lume di naso, Perdere il lume dagli occhi**. Il dizionario raccoglie circa 2.000 modi di dire ricorrenti nella lingua scritta e parlata. Le voci lessicografiche comprendono solo definizioni formali, «una sorta di "traduzione" in italiano non figurato», come si legge in una recensione del libro a cura della stessa casa editrice:

**Stare a scaldare la sedia** = Oziare, stare inerte, inattivo.  
*Ragazzi, invece di stare a scaldare le sedie, affrettatevi a darvi il vostro esercizio.*

---

rimasto invariato così come i *definientes* dei lemmi già registrati nella prima edizione. Sono state aggiunte oltre un migliaio di nuove voci che derivano, a detta dello stesso compilatore, dal linguaggio sportivo: **(Fischio) e palla al centro**; dal linguaggio politico: **Passare all'ordine del giorno**; dalla scienza e dalla medicina: **Avere un complesso d'inferiorità, Fabbricare il moto perpetuo**; dalla vita quotidiana: **Andare in bestia**; dal giornalismo: **Scrivere un coccodrillo**. Lo stesso Lapucci nella *nota* fa una precisazione nei confronti dell'atteggiamento censorio tenuto nella precedente edizione: "... se al momento di compilare il repertorio era sembrato naturale essere pressoché intransigenti nei confronti d'espressioni non adatte al salotto buono, in questa edizione mi sarebbe sembrata quasi ipocrisia omettere certe espressioni, sempre lasciando da parte il concio, che ormai sono entrate nel linguaggio comune parlato, quando non anche nello scritto" [1990: 16]. Lapucci dunque aggiunge espressioni del tipo: **Essere una testa di cazzo, Non capire un cavolo (cazzo)**, ecc.

Di certo questa scelta è stata dettata dalla necessità di agevolare lo studente straniero, per il quale è molto spesso difficile comprendere il senso idiomatico di un'espressione. Segue al *definiens* un esempio in corsivo, in cui l'espressione viene inserita all'interno di un contesto frasale; non si tratta di citazioni d'autore, ma di esempi creati per riprodurre situazioni comunicative di carattere colloquiale.

### 3.3. Pittàno [1992]

Il dizionario di Pittàno *Frase fatta capo ha. Dizionario dei modi di dire, proverbi e locuzioni* [1992] raccoglie, come si legge nel sottotitolo, oltre ai modi di dire, anche proverbi e locuzioni. Include 1.400 lemmi e 138 locuzioni latine, poco più della metà di quelli registrati in Lapucci.

Nella prefazione Pittàno chiarisce i termini che compaiono nel titolo: "La combinazione di più parole il cui senso non corrisponde alla forma del significato normale dei loro componenti si chiama *modo di dire* o *locuzione*" [1992: 4]; i proverbi sono qualificati dal punto di vista semantico-culturale, secondo quelle caratteristiche di cui abbiamo già parlato. C'è, dunque, una commistione di modi di dire (68%) e proverbi (27%); inoltre, il 4% è costituito da locuzioni latine. I lemmi sono ordinati alfabeticamente secondo la prima parola della stringa; in base a questo ordine diventa piuttosto difficile trovare una locuzione, dal momento che il criterio di lemmatizzazione non è sempre univoco (ad es. **sepolcro imbiancato** o **essere un sepolcro imbiancato?**). Ciononostante ci viene in aiuto un indice analitico nel quale le espressioni idiomatiche e i proverbi sono riportati sotto tutte le "parole fondamentali", secondo un criterio che abbiamo già riscontrato nel dizionario di Lapucci.

Non sono presenti notazioni grafico-fonetiche e morfo-grammaticali. Le varianti sono indicate tra parentesi all'interno dello stesso lemma o più spesso all'interno della voce, in grassetto. Anche i sinonimi e i contrari sono inseriti all'interno della voce senza però essere lemmatizzati (come invece succedeva in Lapucci), ma sono facilmente individuabili perché scritti in grassetto accanto alle varianti. C'è una tendenza a definire le locuzioni con perifrasi, anche se non mancano casi di definizioni sinonimiche. Le citazioni sono ricavate dalle fonti scritte da cui traggono origine i proverbi e le locuzioni o da testi che ne documentano l'uso nel senso figurato. Riporto, come esemplificazione, un intero lemma:



**avere la coda di paglia** significa non avere la coscienza tranquilla e sospettare sempre di tutto sapendo di essere in colpa. Dice il Giusti (*Proverbi toscani*, 73): “Chi ha la coda di paglia, ha sempre paura che gli pigli fuoco” e anche “chi in difetto è in sospetto, chi è in peccato crede che tutti dicano male di lui ecc.” La locuzione nasce da una favola di Esopo dal titolo *La volpe senza coda* (*Favole*, 41): “Una volpe che aveva avuto la coda recisa da una tagliola, e che per la vergogna conduceva una vita ormai insopportabile, pensò bene di mettere anche le altre volpi in una condizione uguale; così nel difetto comune avrebbe celata la propria mutilazione. E convocatele tutte, le persuadeva a tagliarsi la coda: non solo essa era un’appendice indecorosa, ma addirittura un peso inutile, appiccicato lì dietro. E allora una saltò su a dire: ‘O comare, ma se non fosse per il tuo vantaggio, ci daresti tu lo stesso consiglio?’”. La favola è per quelli che danno consigli al prossimo non per benevolenza, ma per l’utile proprio.

Vengono pure citate altre opere lessicografiche che riportano informazioni che avvalorano le motivazioni accolte da Pittàno<sup>19</sup>. Il comportamento è in questo caso simile a quello di Lapucci. Per l’etimologia Pittàno si avvale del supporto di dizionari etimologici, in particolare del DELI [1979]. Nei casi in cui in questi ultimi le etimologie non sono attestate Pittàno riporta

... le interpretazioni popolari più credibili o curiose, ritenendo doveroso non trascurare questo aspetto che, pur non essendo scientificamente provato, è però ormai entrato a far parte della nostra cultura e della nostra storia linguistica. [1992: 5]

Atteggiamento, quest’ultimo, non condivisibile del tutto; ogni compilatore, infatti, dovrebbe usare le proprie competenze per trovare etimologie “scientificamente provate”, a meno di non voler fare appositamente una raccolta di storie e credenze popolari legate alle espressioni idiomatiche. Ad es. per l’espressione **piantare baracca e burattini** Pittàno scrive:

L’immagine è presa dal mondo degli spettacoli delle marionette, e fa pensare ad un povero burattinaio che invece di divertire annoia e che ai fischi del pubblico chiude il sipario e se ne va all’osteria<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Ad es.: Panzini, *Dizionario moderno*, (1905-18-31); Tommaseo-Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, (1865).

<sup>20</sup> Casadei, riferendosi proprio a Pittàno, con un’espressione molto efficace, parla di “definizione per immagini” [Casadei, 1996: 392], e, a dire il vero, difficilmente troveremmo motivazioni simili in un dizionario etimologico.

In conclusione, la tendenza generale rimane quella di inserire storie ed aneddoti che si allontanano dalla scientificità dei criteri etimologici; mancano indicazioni relative alle varietà di lingua a cui appartengono i modi di dire; risulta inappropriato per un dizionario del genere, infine, la mescolanza e la confusione tra idiomi e proverbi.

### **3.4. Quartu [1993]**

Il vocabolario di Quartu rappresenta uno spartiacque fra la tradizione lessicografica precedente relativa alle espressioni idiomatiche e le opere successive che prenderanno spunto da questo modello e ne accoglieranno le innovazioni. Tra tutti i dizionari è quello che ha il maggior numero di lemmi, ben 10.000, e comprende, come dice la stessa compilatrice, modi di dire ed estensioni figurate. Si fa sempre più insistente, andando avanti nel tempo, l'esigenza di chiarire i criteri di selezione del corpus. Nell'introduzione vengono esposti i principi che hanno guidato la scelta delle espressioni da inserire nel repertorio. È interessante notare come Quartu giustifichi l'esistenza stessa di un dizionario dei modi di dire perché colmi le lacune dei dizionari monolingui, i quali confinano i modi di dire alla fine della voce, laddove molte espressioni invece, come *venir meno*, dovrebbero essere lemmatizzate autonomamente. È chiara la differenza con le frasi celebri e i proverbi che la compilatrice non include nel corpus, anche se si concede la libertà di inserire qualche proverbio "per pura simpatia" [1993: VII] o perché usato in forma di locuzione. Sono stati esclusi modi di dire dialettali e quelli derivati da lingue straniere, compreso il latino, mentre dal punto di vista diacronico si trovano molti modi di dire antichi. Quartu registra anche locuzioni appartenenti a linguaggi specialistici come *uccello lira* (zoologia), *erba cipollina* (botanica), *caschi blu* (linguaggio militare), *occhio di tigre* (mineralogia) ecc. Solitamente queste espressioni non entrano a far parte dei dizionari d'uso e Quartu vi include solo quelle che dai linguaggi settoriali sono passate ad un uso più ampio (*argento vivo*).

Quest'opera si allontana dalle altre già nell'organizzazione della macrostruttura, perché non è più costituita di lemmi sinonimici, ma riprende l'ordinamento già visto in Radicchi, ovvero ad una parola-chiave seguono le espressioni che tale parola hanno come costituente; è un'organizzazione che assicura una consultazione più veloce, perché non bisogna passare prima dall'indice analitico per risalire alla pagina. La scelta del sopralemma è dettata dal fatto che si tratta del componente "... più significativo, o perché è quello che rimane im-

mutato nelle possibili varianti, o perché è lì che appoggia maggiormente il significato" [1993: IX]. Alla fine si trova un indice alfabetico in cui i lemmi sono ordinati secondo la prima parola della stringa. C'è inoltre un indice tematico che organizza le locuzioni in campi semantici<sup>21</sup>. Secondo una tendenza generale, che abbiamo già notato precedentemente, le espressioni che compaiono nel dizionario sono per la maggior parte locuzioni verbali (71%), ma aumentano quelle sostantivali (12%), quelle avverbiali (8%) e quelle aggettivali (6%), per ultimi i proverbi (2%) che sono in numero esiguo rispetto a quelli registrati nel dizionario di Pittàno. Si trovano anche locuzioni esclamative (1%): *pensa alla salute! un corno!*

Nelle voci le informazioni di carattere fonetico e ortografico sono assenti e le indicazioni di tipo grammaticale si limitano ai casi in cui il sopralemma può appartenere a diverse categorie (come **DRITTO** nella funzione di sostantivo: *essere un dritto*, aggettivo: *dritto come un fuso* o avverbio: *fare rigar dritto*). Le varianti sono indicate alla fine della voce, in una sezione a parte, introdotte dall'abbreviazione "*var.*" Il tipo di organizzazione della microstruttura non permette invece di trovare facilmente le locuzioni sinonimiche in quanto queste non sono indicate con caratteri particolari; probabilmente compensa questa mancanza l'indice tematico alla fine del volume di cui abbiamo parlato precedentemente. Anche per quanto riguarda le etichette stilistiche il dizionario si distingue dagli altri, infatti il 15% dei lemmi è fornito di marche d'uso. Le marche più frequenti sono: "des" (= desueto) **andare alle Ballodole**, "fam" (= familiare) **aria fritta**, "pop" (= popolare) **cambiare aria**, "raro" **fare la cena del galletto**. Le definizioni dei lemmi sono nella maggior parte dei casi formali, ma non mancano quelle sostanziali. Inoltre i significati polisemici di un lemma sono messi in rilievo anche graficamente (||). Ad es.:

**avere una bella faccia**

Sembrare in buona salute. Di una cosa, essere invitante, attraente.

[...] || In senso ironico, essere incredibilmente impudenti e sfrontati.

[1993: 185].

Il dizionario di Quartu risponde abbastanza bene alle richieste di un lettore che desideri avere delle informazioni scientificamente va-

<sup>21</sup> Ad es. al campo semantico della VENDETTA si riferiscono espressioni come *Aspettare al varco*, *Far la barba e il contropelo*, *Legarsela al dito*, *Occhio per occhio*, *Regolamento di conti* ecc.

lide e complete sulle espressioni idiomatiche. Il corpus numeroso, la chiara indicazione delle varianti, i significati polisemici e l'esauriente spiegazione dei lemmi lo rendono una buona opera di consultazione. Mancano citazioni o esempi e neanche l'aspetto storico-etimologico è molto sviluppato, in quanto solo le espressioni idiomatiche storiche vengono motivate. La scelta di Quartu dunque, va in direzione di un tipo di definizione paradigmatica che viene ben sviluppata, a scapito però di elementi che contestualizzano le locuzioni.

### **3.5. Turrini, Alberti, Santullo, Zanchi [1995]**

Se il dizionario di Quartu seleziona solo informazioni di tipo paradigmatico, il dizionario di Turrini, Alberti, Santullo e Zanchi, *Capire l'antifona. Dizionario dei modi di dire con esempi d'autore* [1995] è complementare al primo per l'approfondimento degli aspetti sintagmatici. Quest'opera, rispetto a tutte le altre, si concentra su un unico aspetto delle locuzioni idiomatiche, ossia il loro "... uso vivo e creativo nella lingua" [1995: *PRES.*], verificato attraverso la loro attestazione nelle opere letterarie e nella stampa. Il dizionario è nato, infatti, per smentire l'idea che i modi di dire sono "... indice di banalità, di scarsa originalità e di trascuratezza stilistica" [1995: *PRES.*]. La raccolta comprende 3.000 modi di dire; la scelta del corpus è chiaramente specificata nella presentazione: dato che si tratta di "un materiale di per sé sfuggente" [1995: *PRES.*], sono state inserite "solo le espressioni strutturate intorno a un verbo, il cui significato non è dato dalla somma dei significati delle parole che le compongono" [1995: *PRES.*]<sup>22</sup>. Per quanto riguarda i criteri di lemmatizzazione "i verbi sono riportati all'infinito, tranne nei casi in cui l'espressione si è fissata in un tempo, modo e persona particolari ("crepi l'astrologo", "è una parola!", ecc.)" [1995: *IMP.*]. I lemmi, numerati (da 1 a 2859), sono costituiti dalle espressioni idiomatiche, senza parole-chiave, ordinate alfabeticamente secondo il loro primo componente. Un indice finale poi, raggruppa le locuzioni sotto ogni costituente (esclusi gli articoli, le preposizioni ecc.). La specificità delle informazioni fornite dal dizionario non esclude che, accanto alle citazioni, venga-

---

<sup>22</sup> Tra queste espressioni ci sono vari gradi di idiomaticità: i *phrasal verbs* (*buttare giù*), espressioni come *tagliare la testa al toro*, e «... quelle che sono quasi piccole storie del tipo *"fare come quello che cercava l'asino e c'era a cavallo"*» [1995: *PRES.*].

no riportati altri dati: le varianti (1.700), ad esempio, sono indicate o dentro il lemma stesso tra parentesi: **andare a (lume di) naso** o subito dopo il lemma, dove si trovano anche i sinonimi e i contrari:

92 **andare a pennello**; stare a pennello; calzare a pennello; calzare come un guanto.

Le definizioni, introdotte da una losanga (◆), sono, a detta degli stessi compilatori

... il più possibile essenziali, cercando nel contempo di illustrare tutti i principali significati dell'entrata. La spiegazione, comunque, è un "fil rouge", una traccia, visto che abbiamo scelto di affidare alla varietà e quantità di contesti il compito di testimoniare la ricchezza espressiva dei modi di dire. [1995: *IMP*.]

Soffermiamoci ora sulle citazioni o "contesti" (ben 5.000), che costituiscono il tratto meglio sviluppato nel dizionario; il 70% dei modi di dire infatti è contestualizzato. Le contestualizzazioni sono abbastanza recenti, le citazioni, spesso molto estese, sono tratte da opere letterarie (a partire da Leopardi) e da giornali. Di solito ogni lemma ha più di un contesto, perché solo così è possibile documentare "... l'alta frequenza di un certo modo di dire, la varietà di sfumature di significato che esso può assumere, la sua presenza, ugualmente importante, in generi letterari diversi" [1995: *IMP*.]<sup>23</sup>. Oltre a quelle già viste, nessun'altra informazione viene data; tuttavia questa non deve essere giudicata una negligenza da parte dei compilatori, dato che la selezione dei dati da inserire è stata dettata da una scelta ben chiara e motivata.

<sup>23</sup> Riportiamo un esempio: 1 **abbaiare alla luna**; abbaiare al vento ◆ gridare inutilmente; arrabbiarsi con qc. che rimane indifferente. "Quello è un uomo che ha stomaco, e se ha da dire qualche cosa ce la chiude dentro e non parla più. Tutto il paese sa che ha truffato le venticinque onze a donna Rosolina, ma nessuno va a dirglielo in faccia, a un uomo come quello! Tu poi sarai sempre uno sciocco che non saprai fare gli affari tuoi; uno di quei grulli che *abbaiano alla luna*! un chiacchierone". (G. Verga, *I Malavoglia*). "Che c'è?". "Nulla", riprese il Marchese; "il barone Zacco che *abbaia alla luna*". (G. Verga, *Mastro-don Gesualdo*). Il festival di Sanremo ci va benissimo, chi osasse criticare uno spettacolo che ha venti e più milioni di spettatori in un sistema spettacolare-economico in cui il numero è tutto sarebbe uno che *abbaia alla luna*, che non ha ancora capito dove sta, in mezzo a chi vive, che cosa vuole la gente. (Il Venerdì di Repubblica, 10 marzo 1995).

### 3.6. Sorge [1997]

Il *Dizionario dei modi di dire della lingua italiana* di Sorge [1997] appartiene ad una collana che seleziona come destinatari un pubblico molto ampio e di non specialisti, che vuole accostarsi con strumenti semplici e pratici al patrimonio lessicale della lingua italiana e in particolare ai modi di dire che, così come i proverbi, affasciano soprattutto per gli aneddoti e le storie che vi sono sottesi. Probabilmente Sorge, tenendo conto di questo tipo di destinatario, ha dovuto sacrificare parte dei criteri scientifici necessari per la compilazione di un dizionario, ma non per questo è meno importante analizzare la sua opera lessicografica: vedremo, infatti, quali sono i tratti privilegiati in un dizionario in edizione economica destinato ad un largo pubblico.

Lo scopo del dizionario, dice Sorge nella premessa, è quello di raccogliere

... il maggior numero possibile di espressioni che fanno parte del linguaggio quotidiano, quelle che nella grandissima parte dei casi usiamo senza pensare, senza renderci conto che stiamo parlando per metafora, che stiamo facendo allusioni più o meno colte a fatti storici o mitologici: [...]. [1997: 7]

Secondo una mia valutazione, il vocabolario contiene circa 5.000 lemmi. I criteri di lemmatizzazione sono quelli che abbiamo già visto nel dizionario di Radicchi: i lemmi sono organizzati alfabeticamente sotto parole “portanti” [1997: 8] ordinate alfabeticamente. Il volume non è corredato di un indice finale o altro. È interessante notare che, con il passare degli anni, scompare nei vocabolari la contaminazione tra proverbi e modi di dire, il corpus è costituito infatti per il 93% da locuzioni verbali, il restante 7% è formato da locuzioni sostantivali, aggettivali, avverbiali ed esclamative.

Anche in Sorge manca qualsiasi informazione di carattere grafico-fonetico e morfo-grammaticale. Le varianti sinonimiche sono indicate con lo stesso criterio adottato dagli altri dizionari, sono cioè inserite tra parentesi all’interno del lemma. Non ci sono indicazioni di nomenclatura. È apprezzabile la presenza di marche stilistiche in quantità maggiore rispetto agli altri dizionari, circa il 12% dell’intero corpus è marcato; anche se è una percentuale minore rispetto a quella del dizionario di Quartu, è maggiore il numero di etichette usate, che abbracciano tutte le varietà della lingua<sup>24</sup>. Le voci sono sintetiche e

---

<sup>24</sup> Compaiono come varietà diacroniche, marcate con “*ant.*” (= antico): *adoperare* (o *menare*) *la mestola*, *cercar miglior pane che di grano*. Tra le varietà diafasiche



contengono, nella maggior parte dei casi, solo definizioni e solo del tipo parafrastico, molto più immediate e facilmente comprensibili; il metalinguaggio, come è facile immaginare, è molto semplice. A differenza dei dizionari fin qui analizzati, sono molto rare le citazioni, con imprecisi riferimenti sia cronologici che del luogo esatto della citazione. Si veda es. la voce

*essere il gallo della Checca*: [...]. Nell'elisir d'amore Dulcamara usa questa espressione ("Egli è il gallo della Checca/tutte vede e tutte becca").

Nei casi in cui la fonte di un modo di dire è costituita da un'opera scritta, viene indicato, la maggior parte delle volte, solo il luogo in cui l'espressione compare, senza citazioni, come invece accadeva negli altri dizionari.

Accade spesso che l'origine delle frasi idiomatiche e dei modi di dire che usiamo comunemente ci sfugga o che semplicemente la ignoriamo [...]. Abbiamo dunque cercato, quando era necessario e possibile, di dare oltre il significato dei modi di dire, anche una spiegazione della loro nascita [1997: 7].

Non si tratta di vere e proprie etimologie, solo nei casi di maggiore opacità viene chiarita la motivazione dell'espressione<sup>25</sup>.

---

Sorge etichetta espressioni appartenenti a linguaggi settoriali: "giur." (= giuridico): *cariche pendenti*; "mil." (= militare): *essere di giornata*; "calc." (= calcio): *giocare in casa*; "giov." (= gergo giovanile): *essere fico*; "pop." (= popolare): *manco per sogno*. Inoltre, si trovano come varietà di registro: *stare una bellezza*: "fam." (= familiare); *darsi all'ippica*: "iron." (= ironico); *essere l'apriti sesamo*: "scherz." (= scherzoso); *farsi un mazzo così*: "triv." (= triviale); *la verde età*: "lett." (= letterario); *mi girano...*: "volg." (= volgare); *prendere per le mele*: "eufem." (= eufemismo). Sono infine comprese nel corpus varietà diatopiche come *essere una lenza* o *marciarci* etichettate "rom." (= romanesco), *mandare a Legnaia*, *avere una ciabatta del Machiavelli* marcate "tosc." (= toscano).

<sup>25</sup> Sono state notate alcune discrasie tra le motivazioni riportate da Sorge, nella maggior parte dei casi non supportate scientificamente, e quelle riportate da un dizionario etimologico come il DELI. Ad es. per l'espressione *bacarsi il cervello* Sorge fa derivare il verbo 'bacarsi' (o 'abbacarsi') da "abaco" (pallottoliere) e non da "baco" come si potrebbe credere" [1997: 25] senza motivare la sua tesi. Quella esclusa da Sorge è invece l'etimologia riportata nel DELI: "Per baco sono stati proposti incroci complicati, ma è più prob. che si tratti semplicemente di baco 'essere pauroso' (V. babau), di orig. espressiva (VEI) [...]. L'accez. 'rodimento,

### 3.7. Craici [2001]

Il *Dizionario dei modi di dire* di Craici [2001] può essere paragonato a quello di Sorge per il formato tascabile ed economico e perché anch'esso è indirizzato ad un pubblico di non specialisti. Il fatto che si tratti di due tra i dizionari più recenti ci fa pensare che oggi ci sia una maggiore richiesta da parte dei parlanti di "dizionari pratici" (si chiama così la collana di cui fa parte il volume di Craici), ovvero di opere facilmente fruibili e consultabili. Questo vocabolario, infatti, è destinato a chiunque voglia "dare efficacia e colore alla lingua quotidiana", come si legge sulla copertina. Craici è ben lontana dal dare informazioni scientifiche (non c'è nessun accenno alle caratteristiche grammaticali o semantiche) e infatti, quasi a voler attirare "... chiunque voglia dare sapore, colore, smalto alla lingua con la vivacità delle immagini e il brio delle arguzie" [2001: 5], definisce "... i modi di dire di oggi e di sempre [...] espressione viva delle tradizioni, dei costumi, della saggezza del nostro popolo" che "ne illuminano la storia della civiltà e della cultura" [2001: 5]. È da rilevare che il dizionario è destinato anche agli stranieri ed è pure in base a questo ulteriore destinatario che dobbiamo analizzarlo. Il numero di lemmi corrisponde pressappoco a quello di Sorge, oltre 5.000 espressioni idiomatiche lemmatizzate sotto un termine-chiave. Le espressioni sono per il 57% locuzioni verbali, le rimanenti sono locuzioni sostantivali (20%), avverbiali (15%), aggettivali (6%) e anche congiunzionali e preposizionali (1%) come ad es. **al soldo di, a misura che**.

Non è una novità ormai la mancanza di indicazioni ortofoniche. Le indicazioni grammaticali si limitano a qualche informazione relativa alla costruzione del verbo o ai contesti d'uso (ad es.: **Linea di difesa** si usa con verbi come *adottare, seguire, concordare* e simili). Le varianti sono indicate nel lemma accanto al termine che sostituiscono, ma non tra parentesi: **Buttare via/sprecare il fiato**. Solo nei primi

---

struggimento' dipende dal dolore interno provocato dai vermi intestinali" [1979: I, 102]. Anche per *passare la notte in bianco* c'è discordanza tra Sorge e il DELI. Per Sorge: "*passare la notte in bianco*: passare la notte insonne, senza dormire; l'espressione trae probabilmente origine dal costume bianco che i guerrieri dovevano indossare la notte prima di essere eletti cavalieri, durante la veglia d'armi." In DELI leggiamo invece: "in molti casi bianco denota l'assenza di qualche elemento, designa, di due situazioni, quella non marcata: voce bianca 'senza timbro', notte bianca 'senza sonno', matrimonio bianco 'senza consumazione', e così via" [1979: III, 811].



dizionari abbiamo notato la presenza di riferimenti alla nomenclatura che ora mancano del tutto. Un passo indietro viene fatto per quanto riguarda le marche d'uso: non c'è nessuna indicazione sistematica, solo in rari casi c'è un riferimento all'appartenenza a linguaggi settoriali: **Manovre di corridoio** (spec. nel gergo politico), o al registro: **Pozzo di scienza** (spesso in senso ironico). Per le definizioni riporto le parole della stessa compilatrice: "Accompagnano i modi di dire una spiegazione sintetica, letterale, in parole semplici, non immaginifiche (pertanto al confronto fredde, sbiadite)..." [2001: 5]. Si tratta di definizioni formali:

**Avere fatto la propria stagione:** essere fuori moda

Purtroppo scompaiono sempre di più anche le citazioni e gli esempi<sup>26</sup>. Infine le motivazioni, laddove sono inserite, vengono introdotte all'interno della voce con un rettangolo grigio. Tuttavia solo le locuzioni storiche o i casi di eccessiva opacità vengono spiegati:

**Cadere nella pania:** lasciarsi attrarre da una lusinga che ha per fine l'inganno □ La pania è una sostanza appiccicosa che si estrae dalle bacche del vischio e che si usa per catturare piccoli uccelli.

**Un pandemonio:** un gran caos insieme a un gran baccano □ Il termine pandemonio fu coniato da John Milton nel *Paradise Lost* per indicare la capitale dell'Inferno popolata da demoni.

### 3.8. Lurati [2001]

Il *Dizionario dei modi di dire* di Lurati [2001]<sup>27</sup> è l'ultimo nato tra i dizionari dedicati alle espressioni idiomatiche e rappresenta un'inversione di tendenza rispetto alle ultime opere analizzate: se queste

<sup>26</sup> Qualche esempio chiarisce l'uso sintattico o semantico della frase; è un comportamento prevedibile considerato che alcuni dei possibili destinatari sono gli stranieri: "**Per due:** in misura doppia rispetto al normale (p. es. "mangiare per due"); anche per qualcun altro, anche al posto di un compagno (p. es. "pensare per due")".

<sup>27</sup> Un precedente trattato sulle espressioni idiomatiche era già stato scritto da Lurati nel 1998: *Modi di dire: i nuovi percorsi interpretativi*, che possiamo considerare un saggio del dizionario che stiamo per esaminare. L'organizzazione del testo è di tipo tematico: 7 sezioni tematiche raccolgono 55 voci che appartengono oltre all'italiano, a varietà regionali, dalla Svizzera italiana all'Italia meridionale. Nella premessa si evince un interesse verso i modi di dire "... come testimonianze dell'immaginario comunitario, come orma di elementi che ebbero rilievo incisivo

infatti sono molto pratiche, perché destinate ad un pubblico ampio ma prive di informazioni scientifiche, l'opera di Lurati è caratterizzata da una maggiore scientificità e ci fa sperare in un rinnovamento della lessicografia dedicata a questo settore della lingua italiana.

Secondo una nostra stima il corpus è composto di circa 1.000 lemmi distribuiti in 1.057 pagine, che sono un numero insignificante se confrontato con i 10.000 lemmi del dizionario di Quartu. Questi ultimi sono però distribuiti in sole 572 pagine, con una media di 18 lemmi a pagina, ben altra cosa rispetto alla media di 1 lemma a pagina del dizionario di Lurati. Considerato anche il formato enciclopedico del volume, le voci hanno una tale estensione che non può essere paragonata minimamente a quella degli altri dizionari analizzati. Ogni lemma comprende in media 5 locuzioni idiomatiche evidenziate in corsivo, così che, in totale, si trovano disseminate nelle voci circa 5.000 espressioni idiomatiche. Lo stesso Lurati è cosciente di aver compilato "un *unicum* per l'italiano" [2001: VII] perché, come dice nella premessa, la sua "... è la prima opera che analizza in modo approfondito-sistematico i modi di dire di una lingua neolatina" [2001: VII]; ricordiamo en passant che l'impresa è durata ben quindici anni (dal 1986). Come nelle altre opere, i lemmi, formati da una sola parola in grassetto, sono ordinati alfabeticamente. Un primo elemento di novità è la presenza, accanto a locuzioni appartenenti a differenti varietà diacroniche, di espressioni idiomatiche dialettali o dell'italiano regionale e di locuzioni straniere, in particolare inglesi, francesi, spagnole e tedesche.

Le voci non hanno tutte la medesima struttura, in genere mancano considerazioni grafico-fonetiche e anche morfo-grammaticali. Le varianti non sono indicate sistematicamente. Una struttura particolare hanno però alcuni lemmi come ad es. **superbia** che comprende 72 espressioni idiomatiche raggruppate sotto la stessa voce, non perché contengano la parola 'superbia' al loro interno, ma per l'affinità di contenuto. Le definizioni sono, in misura maggiore, formali e vengono racchiuse tra virgolette:

*di primo acchito* 'a prima vista' 'su due piedi' [2001: 1]

---

nel vivere delle società" [1998: 10], aspetto questo che ritroveremo anche nell'opera del 2001. La microstruttura risulta identica a quella del *Dizionario dei modi di dire*, è costituita infatti da voci molto ampie, ricche di riferimenti ad espressioni dialettali e straniere e con approfondite discussioni etimologiche.

In qualche altro caso sono di tipo perifrastico, ad es. per definire le *comari di basilico* Lurati dice:

Fin verso il 1920 in Sicilia si chiamavano *comari di basilico* due ragazze o due donne che avevano stipulato una sorta di parentela volontaria, scambiandosi simbolicamente due vasi di basilico. [2001: 63]

Anche se non sono usate marche stilistiche, Lurati indica spesso volte la varietà diastratica o diafasica: “- *tirlarla; se la tira* [...] (Lugano 1982, linguaggio di numerosi giovani).” [2001: 904]. Inoltre indica sia modi di dire in disuso:

In passato (Cinquecento e secoli successivi, fin verso il 1950) si invitava l'avarò a *porre da banda il granchio*: doveva ‘vincere l'avarizia’, e mettere da parte il granchio che teneva nella tasca. [2001: 401]

sia neologismi: *da sballo*; sono indicate, come dicevamo prima, anche locuzioni dialettali: ad es. il siciliano *fa u cavallacciu* cioè ‘il fannullone’ e locuzioni dell’italiano regionale: *farsi una mano di complimenti* [2001: 516]. Riporta per di più, come ho già accennato, espressioni di altre lingue europee corrispondenti a quelle italiane. L’equivalente dell’italiano *toccare ferro* (come gesto apotropaico) è nel francese *toucher du bois*, nello spagnolo *tocar madera*, nell’inglese *touch wood (it's sure to come good)* il cui significato letterale è però ‘toccare legno’<sup>28</sup>. La spiegazione delle locuzioni è ben sviluppata sintagmaticamente e questa è un’altra caratteristica innovativa del dizionario. Le ricche citazioni appartengono all’italiano scritto e sono tratte da opere letterarie o da giornali (dal *Conciliatore* a *La Repubblica*) e servono per attestare le diverse accezioni di una locuzione. Molte volte viene citato il luogo della prima attestazione; Lurati è molto preciso nel dare riferimenti sul luogo e la data della citazione. Vengono anche citate le fonti lessicografiche di cui Lurati si è servito per chiarire la motivazione di alcune espressioni, tra queste le *Note al Malmantile* (1676), il *Grande dizionario della lingua italiana* di Battaglia (1961), il *LEI* (1979), ecc. L’etimologia è sicuramente l’aspetto più sviluppato dell’opera, tanto da competere con i grandi dizionari etimologici. Di solito le etimologie si rifanno a quelle delle

<sup>28</sup> “Molte culture collocavano gli spiriti della vita e della positività negli alberi. [...] Il ricorso al *toccar legno*, insomma, anch’esso come frutto di una persuasione mitica, un’eco di tempi in cui l’albero era considerato residenza di entità potenti” [2001: 301].

grandi opere lessicografiche, ho già citato il LEI, ma anche ai dizionari di Tommaseo-Bellini (1865-1879), di Fanfani (1891) e al DELI [1979], ecc. In molti casi però Lurati si discosta dalle etimologie riportate in questi ultimi, per avanzare nuove ipotesi<sup>29</sup>. Oltre alla motivazione, l'espressione idiomatica viene seguita nel suo sviluppo storico. Alla storia della locuzione si affianca la storia del pensiero, della mentalità, delle usanze, delle credenze di un popolo. Il dizionario di Lurati, oltre ad essere un'importante opera di consultazione destinata non solo al grande pubblico (per il quale però la lettura potrebbe risultare ardua soprattutto a causa delle informazioni storico-etimologiche), ma soprattutto ai linguisti e agli studiosi in generale, è anche un piacevole contributo alla storia delle idee, dei costumi e degli uomini di una nazione. Niente a che vedere con gli articoli corrispondenti agli stessi modi di dire negli altri dizionari. Ad esempio la voce *dolce far niente* in Lurati viene analizzata "in chiave storica" e "in prospettiva antropologica": l'espressione è nata alla fine del '700 all'estero e si è diffusa in ambienti nobili e borghesi della Germania e del nord Europa, prima di comparire in Italia, per la prima volta nella *Metempsicosi* (II, 2) di Goldoni. Madame de Sévigné in una lettera del 16 settembre 1676 attribuisce agli italiani l'abitudine al *dolce far niente*: è il Rinascimento italiano, infatti, a riprendere un modello di vita classico, quello del *nihil agere* di Cicerone e Plinio il Giovane. Ancora per secoli tale abitudine verrà

---

<sup>29</sup> Ad esempio per la locuzione *fare la cresta* il DELI, seguito da Lapucci, Pittano e Sorge, riporta l'etimologia di Minucci secondo cui la locuzione deriverebbe da *fare l'agresto*, dove *agresto* indicava l'uva non ancora matura che i contadini raccoglievano con il permesso del padrone. Il significato della locuzione deriverebbe dal fatto che i contadini, approfittando della situazione, rubavano anche l'uva giunta a maturazione. Ma dice Lurati: "Non si capisce però perché mai contadini e fittavoli agrari, nei loro furti, avrebbero dovuto appropriarsi di uva non matura e ciò in modo così prevalente che l'abitudine [sic] doveva cristallizzarsi in un motto. [...]. Minucci afferma ma non prova, e i successori si limitano a ripetere." [2001: 200]. Per Lurati *cresta* va ricondotto ad una base latina *crista* 'cresta', 'appendice cutanea carnosa', che ha anche il significato di 'copricapo', 'berretta' termine che a sua volta veniva usato nell'"espressività furbesca" [2001: 200] per indicare la borsa. "Per una delle tante irradiazioni sinonimiche e associative cui indulgono i gerganti, *cresta* fu applicato a indicare la bisaccia, la borsa. L'equazione era corrente nell'ambito gergale: se *berretta* vale 'borsa', anche *cresta*, che è sinonimo e vale 'berretta', viene ad assumere il senso di 'borsa' ". [2001: 200] *Cresta* nel significato di 'borsa' passò ad assumere, sempre nel linguaggio gergale, il significato di 'denaro', e da qui quello di 'denaro rubato'.

attribuita agli italiani, poi, nel clima romantico, l'espressione si diffonderà in altri Paesi come l'Inghilterra. Se fino ad allora il *dolce far niente* era considerato uno "... stato di tranquilla contemplazione, raccoglimento e fantasticheria" [2001: 251], solo dal secolo scorso ha assunto una connotazione ironica, indicando l'ozio e la pigrizia.

Lapucci lemmatizza:

Darsi al dolce far niente

Abbandonarsi a un sano ozio tranquillo, per riposo o per un'autentica vocazione.

Sembra che tale modo di passare il tempo vanti una lunga tradizione e si cita Plinio il Giovane (Epistola IX del libro VIII): ... *illud iners quidem jucundum tamen nihil agere, nihil esse*.

Quartu invece si limita a dire:

il dolce far niente

L'ozio, il riposo, la vacanza.

Ancora più breve e frigidamente nomenclatoria la voce di Craici:

**Dolce far niente:** ozio.

### 3.9. Analisi di alcuni dizionari dei modi di dire dei secoli XVIII e XIX

A questo punto, potrebbe essere utile fare un confronto con opere lessicografiche apparse nei secoli scorsi e osservare, così, quale trattamento veniva riservato, in passato, alle espressioni polilessicali. In questa sede si analizzerà solo un esiguo campione, dal momento che questo lavoro non intende assumere un'impostazione storica. Per l'analisi della macrostruttura e della microstruttura si seguiranno i criteri già usati precedentemente.

Risale al 1761 il dizionario *Modi di dire toscani ricercati nella loro origine dal M. R. P. Sebastiano Pauli della congregazione della Madre di Dio*. Pauli definisce il suo lavoro un'"Operetta" [1761: 3], un "passatempo studioso" [1761: 5]; la compilazione di un dizionario dei modi di dire sembra costituire, dunque, per il compilatore, un diversivo, uno svago. Il dizionario comprende, secondo un nostro calcolo, circa 1.500 espressioni idiomatiche, divise in 241 sezioni, ognuna delle quali ha in media 6 locuzioni. All'interno di ogni sezio-

ne, i modi di dire sono accomunati da una somiglianza di significato, ma non in tutti i casi<sup>30</sup>. Leggendo il dizionario si ha la sensazione di non essere di fronte ad un'opera lessicografica come siamo abituati a intenderla oggi, con il suo freddo carattere compilativo, ma ogni sezione è organizzata in modo tale che la successione dei lemmi sembra quasi seguire le associazioni di pensiero del compilatore. Per rendere agevole la ricerca, il volume è corredato di un indice finale in cui i lemmi compaiono nell'ordine del primo componente della stringa. I criteri di lemmatizzazione non sono molto precisi perché, se l'80% dei lemmi è costituito da locuzioni verbali, queste non sono tutte lemmatizzate con il verbo all'infinito (infatti, il 55% circa delle locuzioni compare con un modo e un tempo diversi dall'infinito nonostante non si tratti di forme fossilizzate<sup>31</sup>). L'uso di marche stilistiche non è sistematico, anche se particolare attenzione viene data alla variazione diatopica: ad es. all'espressione toscana *È largo come una pigna verde* corrisponde in veneziano: *E' s'è unto coll'oglio della pigna verde*<sup>32</sup>. Per quanto riguarda le definizioni, non sembra esserci una profonda differenza rispetto ai più recenti vocabolari: perifrasi e parafrasi si alternano nel testo, tranne in alcuni casi in cui la spiegazione manca del tutto, probabilmente facendo affidamento sulla competenza dei parlanti, sulla trasparenza dei lemmi o sul fatto che ogni sezione raggruppa locuzioni sinonimiche. Il metalinguaggio è sempre chiaro e conciso<sup>33</sup>. Le citazioni, così come le fonti, sono tratte da autori appartenenti al canone della Crusca; ma l'esigenza di registrare anche

<sup>30</sup> Troviamo ad es. nella XXIII sezione: *Le parole non s'infilzano, Le parole sono pasto da Libri, Le parole non empiono il corpo* (nel senso che le parole non hanno una grande importanza), *Dar pastocchie, Tu m'infincocchi, Tu mi dai panzane, Tu m'inzampogni* (che hanno il significato di ingannare), *Volle il suo fino a un Finocchio, Vi sta come il Finocchio nella salsiccia, Le parole sono femmine, e non Maschi, Le parole non fanno farina*.

<sup>31</sup> Per es. *È un lavoro fatto a grottesco, Piglierebbe il di di S. Giovanni*.

<sup>32</sup> Nell'introduzione Pauli spiega a proposito del titolo: "Né io le ho dato il titolo di MODI DI DIRE TOSCANI con pensiero di pregiudicare al rimanente dell'Italia, ove so che da molti si scrive con uguale gentilezza che fra' Toscani. Ma ho creduto dovermi servire di questo titolo, solamente perché si fatte maniere di favellare non altrove più frequentemente si usano, che nella Toscana: e perché non da altri Libri ci sono state conservate che da' Toscani" [1761: 5].

<sup>33</sup> Riporto un es. di definizione formale: «*Va co' calzari di piombo*» opera con ribellione, e con cautela.» [1761: 161] e uno di definizione sostanziale: «*Egli pure si affibbia la giornea*» Dicesi d'un Uomo, che vuol fare, ciocchè altri fanno, ed entra a dire il suo parere fra Uomini più dotti di lui.» [1761: 24]

l'uso vivo di un lemma ha indotto il compilatore a citare anche autori non approvati (Tassoni, Santa Caterina, ecc.) e addirittura ad inserire espressioni idiomatiche prive di attestazioni letterarie: *Ha dato la vista a tingere*. Molte citazioni inoltre, sono tratte da opere lessicografiche come quella di Menagio o dal Vocabolario della Crusca, dalle quali Pauli desume non solo definizioni ma anche notizie storico-etimologiche, se non addirittura l'intera voce. Infine, in alcuni casi, oltre all'etimologia prossima, viene riportata anche quella remota: "*Ha fatto vescia*", dove 'vescia' indica uno scoppio e deriva "dal latino barbaro *visia*, e dal Greco *φύσα* dice il Salvini" [1761: 59].

Un dizionario monolingue è l'opera di Gherardini, *Voci e maniere di dire italiane additate a' futuri vocabolaristi*, pubblicata a Milano tra il 1838 e il 1840. Come si legge dal titolo, i destinatari del dizionario sono i "futuri vocabolaristi" che vi troveranno voci che "... non si trovano registrate ne' migliori Dizionarj italiani..." [1838-'40: vol. I/I]. Il titolo potrebbe spiazzare chi crede di trovarsi di fronte un dizionario dei modi di dire o meglio ancora delle "maniere di dire". Infatti bisogna intendere quest'ultimo sintagma in senso lato poiché, come dice Gherardini: "Per forme di dire io intendo principalmente l'uso delle particelle, i reggimenti de' verbi, degli aggettivi e delle preposizioni, il maneggio di certi costrutti e la proprietà del fraseggiare. Le quali tutte cose son quelle che, al mio parere, costituiscono la base e il fondamento di nostra lingua, e le danno, per così dire, tal fisionomia e tali fattezze, che la distinguono da ogni altra, [...]" [1838-'40: I / I]<sup>34</sup>. Nel suo spoglio Gherardini tiene presenti quegli scrittori che "... già furono quasi tutti dall'Accademia canonizzati per testi di lingua" [1838-'40: I / III], anche se questo non gli vieta di inserire voci e locuzioni di basso stile o usati da scrittori di poca fama. Passando all'esame della microstruttura si

<sup>34</sup> Per chiarire meglio questo aspetto, osserviamo ad es. il lemma *ANDARE* in cui, dopo una nota filologica e una grammaticale, sono distribuiti in ben 98 sottoparagrafi le più svariate accezioni del verbo:

§.II. *ANDARE*, in quanto esprime semplicemente il muoversi [...].

§.XXIV. Per Dileguarsi, Sparire, Cessar d'operare, Distruggersi [...].

§.XCIV. *ANDARE*, aggiunto a' gerundj, come, p. e., *ANDAR LEGGENDO*, *ANDAR CANTANDO*, esprime, insieme con l'idéa del far quelle tali operazioni, come *LEGGERE*, *CANTARE*, esprime, dico, insieme con essa l'idéa del procedere, del prolungarsi, del durar tanto o quanto l'operazioni specificate da que' gerundj [...].

Non mancano, però, veri e propri modi di dire: *ATTACCARE* o *LEGAR L'ASINO A BUONA CAVIGLIA*, *IN ERBA*, e neppure proverbi: *LONTAN DAGLI OCCHI*, *LONTAN DAL CUORE*.



può osservare che le indicazioni ortofoniche si limitano a qualche accentazione, mentre per gli “avvertimenti grammaticali, [...] mi lasciasti consigliare di additarne ancor io parecchi sotto alle voci dottrinali d’*Aggettivo, Articolo, Verbo, Participio*, ecc.” [1838-’40: I / XVI]. Per quanto riguarda le definizioni lessicografiche cito le parole dello stesso Gherardini:

Ond’io mi sono tenuto alcuna volta ad un grossolano abbozzo; tal altra chiamai in soccorso non dirò già voci sinonime (chè, da pochissime in fuori, la lingua non ne possiede), ma voci *in quel luogo* analoghe e approssimative; non di rado mi feci fare un poco di spalla dal latino, o dal francese, o da qualche dialetto; [...] lasciasti per lo meglio che gli esempi supplissero al mio difetto, [...]. [1838-’40: I/XIV-XV]

Ad ogni locuzione segue una spiegazione formale, di solito costituita da due o tre espressioni sinonimiche in corsivo. Una cura particolare è dedicata alle citazioni di autori antichi e moderni, tratte da opere di prosa o di poesia, citazioni che Gherardini tenta di rendere più numerose rispetto ai vocabolari che lo hanno preceduto. Sugli altri aspetti c’è poco da dire: mancano etichette stilistiche e pure indicazioni storico-etimologiche relative alle locuzioni idiomatiche.

Il dizionario di Pico Luri di Vassano, *Modi di dire proverbiali e motti popolari italiani spiegati e commentati da Pico Luri di Vassano* risale al 1875<sup>35</sup>. La raccolta contiene 1227 entrate; accanto ai modi di dire veri e propri si trovano anche voci formate da una sola parola con significato metaforico: **Infinochiare**, **Cuccù**. Non mancano i proverbi, pochi in confronto alle espressioni idiomatiche: **Più su sta mona Luna**, e le locuzioni sostantivali: **La bellezza della Nencia**, ed esclamative: **Il boja che ti frusti!** L’opera è di impostazione onomasiologica, è divisa in “rubriche o capi” [1875: II] dedicati ognuno ad un tema relativo ai comportamenti e sentimenti umani: i sette vizi capi-

<sup>35</sup> Qualche anno prima, nel 1872, Pico Luri di Vassano aveva pubblicato a Roma un *Saggio di modi di dire proverbiali e motti popolari italiani*. La sua prefazione lascia intravedere una lucida chiarezza e precisione sui motivi che l’hanno spinto a compilare il dizionario e sulla scelta del corpus. Sono di tre tipi i fini che Luri di Vassano si è proposto: lo “scopo [...] *filologico*” [1875: I], cioè la conoscenza, soprattutto da parte dei “... giovani studiosi della nostra bella e cara lingua” [1875: I]; lo scopo “*letterario*, quello cioè di fare rivivere, [...] tanti e tanti scrittori dei secoli trascorsi” [1875: I]; lo “scopo [...] *morale*” [1875: II], in quanto gli articoli sono ricchi di “osservazioncelle morali” [1875: II].



tali, la paura, l'astuzia, la gelosia ecc.<sup>36</sup>; alla fine un indice alfabetico rende più agevole la ricerca. Le definizioni sono di tipo formale. Pico Luri di Vassano dice esplicitamente di aver escluso dalla raccolta modi di dire trasparenti e modi di dire storici, di conseguenza mancano aneddoti e racconti ad essi correlati<sup>37</sup>; in rari casi si trovano commenti stilistici. Oltre a definizioni e motivazioni, le voci sono ricche di citazioni, tratte da autori "quasi tutti Classici, col bollo della Crusca" [1875: II]. Per finire, non ci sono indicazioni etimologiche: "E piuttosto che arzigogolare con ardite congetture e giudizj capricciosi, ho taciuto di tutti quegli altri, o dettone il meno possibile, dei quali non ho potuto e saputo scoprire la formazione e l'origine" [1875: IV].

### **3.10. Le espressioni idiomatiche in alcuni dizionari monolingui degli ultimi decenni**

I dizionari dei modi di dire sono il luogo per eccellenza in cui si raccolgono i repertori di locuzioni idiomatiche, ma anche i dizionari monolingui non dovrebbero ignorarne l'esistenza, in quanto le unità polilessicali sono parte integrante del nostro repertorio lessicale. Nella maggior parte dei casi, soprattutto in passato, i vocabolari monolingui hanno dato uno scarso peso alle espressioni idiomatiche, sommergendole all'interno o alla fine delle voci senza nessuna specificazione e senza una registrazione sistematica; oggi osserviamo un'inversione di tendenza, i lessicografi-linguisti, infatti, hanno posto maggiore attenzione verso i costrutti polilessicali. Ci occuperemo, a titolo d'esempio, di tre dizionari d'uso tra i più recenti: il Sabatini-Coletti, lo Zingarelli e il De Mauro, e osserveremo il peso che ognuno di questi dà alle espressioni in questione.

Il dizionario di Sabatini-Coletti si propone come un'opera innovativa, al passo con gli ultimi sviluppi delle discipline linguistiche. Proprio per questo sembra più sensibile verso il trattamento delle

---

<sup>36</sup> Questo tipo di organizzazione è stato scelto "... per la difficoltà di ordinare esattamente i Proverbj secondo l'Abbicci; dappoichè spesso era dubbio se un proverbio fosse meglio l'esporgo coll'una o coll'altra delle voci che lo compongono" [1875: III].

<sup>37</sup> "A bella posta poi ho tralasciato la più parte dei Proverbj, che si riferiscono a personaggi e fatti storici e a città e luoghi, e che a bene illustrare si richiede una storica narrazione; e gli ho tralasciati perché un giovane di fiorent ingegno, e studiosissimo, il signor Gius. Frizzi di Firenze, mi promette di occuparsene..." [1875: V].

unità polilessicali e in particolar modo verso le ‘unità polirematiche’. In base alla diversa funzione grammaticale, nel vocabolario si distinguono “**unità polirematiche grammaticali**” come le locuzioni preposizionali, congiunzionali e, tra queste, quelle con valore testuale<sup>38</sup> e le “**unità polirematiche sostantivali** che indicano oggetti, fenomeni, istituzioni, condizioni, processi ecc. ben individuabili” [1997: XIV]. Per una distinzione tra unità polirematiche ed espressioni idiomatiche Sabatini e Coletti fanno assegnamento sui loro limiti d’uso: le polirematiche “... appartengono in larga maggioranza agli usi settoriali e tecnici della lingua odierna e si comportano del tutto come sostantivi autonomi...” [1997: XIV]; le espressioni idiomatiche sono “... tutte di senso figurato, [...] appartengono alla lingua comune e sono in genere ben familiari ai parlanti” [1997: XIV]. Negli articoli le locuzioni<sup>39</sup> sono evidenziate in corsivo e sono separate dagli altri elementi della voce attraverso un simbolo grafico (||); le “unità polirematiche di contenuto” hanno lo stesso trattamento, ma si distinguono dalle altre perché sono evidenziate anche in grassetto<sup>40</sup>. Le “unità polirematiche grammaticali” sono invece in fondo all’accezione. I modi di dire sono lemmatizzati sotto tutti i loro costituenti fondamentali: ad es. *stare sulle spine* si trova sia sotto il lemma **stare** che sotto il lemma **spina**. Non sono registrate varianti, ogni espressioni idiomatica è riportata autonomamente. Sulle definizioni poche parole: sono di carattere formale, spesso molto concise. Per finire, solo in qualche caso le locuzioni sono etichettate: *andare all’inferno* “fam.”, *stare in panciolle* “tosc.” e per quanto riguarda le informazioni storico-etimologiche mancano quelle destinate in modo particolare alle espressioni idiomatiche, compensate però dalla presenza di un’area etimologica per ogni lemma.

Il *Vocabolario della lingua italiana* [2006] di Zingarelli ha un’impostazione tradizionalista se confrontato con il Sabatini-Coletti, dato che le locuzioni, in neretto, assommano ogni tipologia di unità

<sup>38</sup> “...in quanto concorrono alla coesione del testo” [1997: XII].

<sup>39</sup> Per i compilatori le locuzioni sono quelle “...di valore avverbiale o aggettivale, le frasi fisse, i modi di dire, i detti e proverbi” [1997: VI].

<sup>40</sup> Per esempio sotto il lemma **ferro**, nella prima accezione di “elemento chimico...” l’espressione ***ferro battuto*** compare come polirematica, le locuzioni comprendono invece *f. cemento*, *età del f.*; seguono l’indicatore “fig.” espressioni come *usare il pugno di f.*, *cortina di f.*, *toccare f.*, *essere in una botte di f.* ecc. Queste ultime, espressioni idiomatiche secondo noi, sono trattate dunque come locuzioni e sono introdotte dalla marca “fig.”.

fraseologica. Ricompare la marca “fig.” accanto alle frasi idiomatiche: **Digerire anche il f., Sentirsi in una botte di f., Toccare f.** Le restanti locuzioni: **F. dolce, F. del mestiere, F. da stiro, F. di cavallo, F. da calza** comprendono anche quelle che il Sabatini-Coletti considera polirematiche. Non si capisce però perché le espressioni **Usare il pugno di f. e Cuore di f.** non siano etichettate come locuzioni figurate. Accompaniano le locuzioni solo definizioni di tipo perifrastico.

Del contributo dato da De Mauro al delineamento delle polirematiche abbiamo già avuto modo di parlare precedentemente, ora vedremo quale trattamento viene riservato loro all'interno dell'opera lessicografica curata dallo stesso linguista, *Il dizionario della lingua italiana*<sup>41</sup> [2000]. L'opera contiene un grandissimo numero di polirematiche, circa 130.000, la maggior parte delle quali appartiene al vocabolario di base, circa 3.500 sono marcate “CO” (= comune), 500 sono di basso uso (BU) e alcune centinaia sono etichettate “OB” (= obsolete). L'analisi di un lemma come **ferro** chiarisce la prospettiva assunta da De Mauro. Compaiono come polirematiche nell'articolo: **ai ferri, ferro a vapore, toccare ferro, cortina di ferro, pugno di ferro, botte di ferro, raccomandato di ferro, mettere a ferro e fuoco, battere il ferro finché è caldo**. Possiamo concludere quindi che il termine viene utilizzato per indicare le unità fraseologiche in senso lato e comprende sia espressioni idiomatiche che lessemi complessi<sup>42</sup>. Finalmente, e per la prima volta con metodicità, ad ogni polirematica, lemmatizzata sotto la sua prima parola piena ed evidenziata in grassetto, segue sistematicamente la qualifica grammaticale e l'etichetta d'uso; quando viene ritenuto opportuno dal compilatore, è proposta la data di prima attestazione e alcune indicazioni

<sup>41</sup> “Un aspetto innovativo del *Dizionario* come del *Grande dizionario dell'uso* è la registrazione sistematica dei lemmi che diciamo polirematici, un termine tecnico gemello di *monorematico*: quest'ultimo (tratto da due elementi di origine greca: *mono-* “unico” e *-rema* “parola, espressione”) qualifica le espressioni costituite da una sola parola, *polirematico* (dal confisso greco *poli-* “molto”) si applica a espressioni costituite da più parole e aventi un significato unitario, non ricavabile dalle parole costitutive. Le polirematiche abbondano sia nel parlare comune, da *dalla a alla zeta* o *abbaiare alla luna* fino a *alla zuava*, sia nei più diversi linguaggi specialistici, da *acidità gastrica* a *zucchero invertito*”. [2000: X]

<sup>42</sup> È sbagliata allora, a mio avviso, l'interpretazione del Sabatini-Coletti che, come abbiamo visto, determina le polirematiche solo per il loro uso tecnico-specialistico anche se, in realtà, all'interno del vocabolario, questo criterio non viene rispettato: *ferro da stiro*, infatti, non è di certo un termine settoriale.

etimologiche; inoltre le espressioni sono corredate di nomenclatura e varianti. Infine, sono portate a lemma espressioni polirematiche formate da parole che non occorrono come lessemi autonomi (**zig zag**).

#### 4. Risultati dell'analisi

L'intento che ci siamo posti all'inizio di questo articolo era quello di vedere fino a che punto le espressioni idiomatiche vengono accettate come oggetto di studio della linguistica, ma soprattutto quanto spazio viene concesso loro nella lessicografia italiana. Gli studi italiani si sono mostrati immaturi se pensiamo che l'identità delle espressioni idiomatiche non è stata ancora delineata del tutto, e sono ancora incompleti se confrontati, ad esempio, con opere come quella della tedesca Palm. Non possiamo negare però che sono stati fatti dei progressi, ad esempio nel passaggio da una prospettiva di studio esclusivamente di tipo sintattico-lessicale, attraverso la quale non si è arrivati a risultati soddisfacenti per la costituzione di una tipologia delle espressioni idiomatiche, ad un approccio semantico, sicuramente più adeguato all'analisi delle espressioni idiomatiche.

Dall'osservazione delle opere lessicografiche è scaturito innanzitutto che le intenzioni dei compilatori sono state, in misura maggiore, quelle di soddisfare le curiosità dei parlanti rivolte alla comprensione delle espressioni idiomatiche, ciò risulta chiaro dal tipo di informazioni date: leggende e notizie storiche soprattutto, e non sempre scientificamente attestate, destinate ad un ampio pubblico, ma poco interessanti per i linguisti. È quello che accade, appunto, in **Lapucci** e in **Pittàno**: nel primo sono gli aspetti sintagmatici ad essere maggiormente sviluppati, definizioni sostanziali e motivazioni, ma in particolare sono i sinonimi e i contrari ad essere facilmente individuabili all'interno del testo e questa è una caratteristica che rimpiangeremo negli altri vocabolari. Nel secondo il difetto più evidente è la commistione tra modi di dire e proverbi, senza che venga indicato quando si tratti degli uni o degli altri; per il resto, il vocabolario risulta accettabile per l'attenzione posta alla nomenclatura e alle molte citazioni.

Il dizionario di **Quartu** segna uno spartiacque nella trattazione dei lemmi, è infatti quello che registra il maggior numero di espressioni idiomatiche, non solo verbali, ma anche sostantivali, aggettivali e avverbiali; pone una grande attenzione nei confronti dell'aspetto paradigmatico a scapito, però, delle informazioni di tipo sintagmatico: in particolare, come abbiamo visto, le citazioni sono poco sviluppate.

I dizionari di **Sorge** e **Craici** assumono un comportamento simile nella maggior parte dei casi: entrambi sono in edizione economica, destinati ad un largo pubblico, sono molto ricchi di espressioni idiomatiche, soprattutto storiche, anche se ne danno un trattamento a stento sufficiente. Una peculiarità di **Sorge** è infine l'uso, e già lo abbiamo appurato, di numerose etichette stilistiche.

Tra i dizionari fraseologici le opere di **Radicchi** e di **Turrini** sono quelle che selezionano informazioni più circoscritte, infatti le loro finalità sono nettamente delimitate e ben evidenziate nel testo: il primo dà solo quelle informazioni utili a chi si avvicina all'italiano come L2; il secondo sviluppa approfonditamente l'aspetto citazionale, anche se questo non gli impedisce di curare la registrazione di varianti e nomenclatura. Sebbene manchino molte altre informazioni, non possiamo dire che le opere sono incomplete, dato che la selezione delle informazioni è dovuta a scelte ben precise dei compilatori.

Fra i tre dizionari monolingui, l'impostazione dello **Zingarelli**, nonostante sia la più tradizionalista, è quella che meglio mette in luce i modi di dire, dato che la sua distinzione si avvale di un criterio puramente semantico. Il **Sabatini-Coletti** è a metà strada tra la posizione dello **Zingarelli** e quella di **De Mauro**, ma, abbiamo visto, risulta piuttosto impreciso. Sebbene il criterio formale di **De Mauro** sia restrittivo (per risultare più convincente dovrebbe essere specificato quando una polirematica ha "... uno specifico sovrappiù semantico" [2000: X] e quando no), è lodevole la presenza di tutte le altre informazioni che abbiamo auspicato, ma che non abbiamo riscontrato, nei dizionari fraseologici analizzati.

Qualche dizionario supera questi limiti, come quello recentissimo di **Lurati**, il più completo non tanto per il numero di lemmi, quanto per la loro sapiente trattazione. L'aspetto paradigmatico è ben sviluppato per la presenza di varianti, di locuzioni affini semanticamente o formalmente, di modi di dire appartenenti ai dialetti o ad altre lingue europee. Uno degli aspetti più approfonditi è quello relativo all'etimologia, sezione ricca di analisi e discussioni oltre che di riferimenti ad altre opere lessicografiche. Anche sull'aspetto sintagmatico valgono le stesse considerazioni: la ricchezza di citazioni rende molto comprensibile la storia e il trattamento di ogni lemma. Non c'è dubbio allora che questo dizionario segni l'inizio di un rinnovamento lessicografico, almeno questo auspichiamo, soprattutto per la scientificità delle informazioni. Infatti è proprio la scarsa scientificità delle informazioni il maggior difetto che ho ritrovato nei dizionari analizzati, spia di una scarsa considerazione delle espressioni idiomatiche come

parte integrante del lessico italiano. Peraltro, non solo Lurati, ma anche un'altra voce autorevole della linguistica italiana, De Mauro, sono il segno che qualcosa si sta muovendo, a lenti passi sì, ma con la maggiore consapevolezza che tra lessemi monorematici e unità polilessicali non c'è un insormontabile divario.

**Dizionari dei modi di dire**

- Craici, Laura (2001), *Dizionario dei modi di dire*, Milano, Vallardi.
- Gherardini, Giovanni (1838-'40), *Voci e maniere di dire italiane adiditate a' futuri vocabolaristi*, Milano (2 voll.).
- Lapucci, Carlo (1969), *Dizionario dei modi di dire della lingua italiana*, Firenze, Garzanti-Vallardi [tit. originale *Per modo di dire. Dizionario dei modi di dire della lingua italiana*, (I ed., 1969), II ed. 1979; I ed. ampliata e aggiornata, *Dizionario dei modi di dire della lingua italiana*, 1990].
- Lurati, Ottavio (1998), *Modi di dire: i nuovi percorsi interpretativi*, Lugano, Fondazione Ticino Nostro.
- Lurati, Ottavio (2001), *Dizionario dei modi di dire*, Milano, Garzanti.
- Pauli, Sebastiano (1761), *Modi di dire toscani ricercati nella loro origine*, Venezia.
- Pico Luri di Vassano (1875), *Modi di dire proverbiali e motti popolari italiani*, Roma.
- Pittàno, Giuseppe (1992), *Frase fatta capo ha. Dizionario dei modi di dire, proverbi e locuzioni*, Bologna, Zanichelli.
- Quartu, B. M. (1993), *Dizionario dei modi di dire della lingua italiana*, Milano, Rizzoli, (4<sup>a</sup> ed. 2001).
- Radicchi, Sandra (1985), *In Italia. Modi di dire ed espressioni idiomatiche*, Roma, Bonacci.
- Sorge, Paola (1997), *Dizionario dei modi di dire della lingua italiana*, Roma, 1<sup>a</sup> ed. nei Grandi Manuali Newton, 2001.
- Turrini, Giovanna, Claudia Alberti, Maria Luisa Santullo & Giampiero Zanchi (1995), *Capire l'antifona. Dizionario dei modi di dire con esempi d'autore*, Bologna, Zanichelli.

## **Riferimenti bibliografici e studi citati**

- Agostiniani, Luciano (1978), *Semantica e referenza nel proverbio*, "Archivio glottologico italiano", LXIII, 78-109.
- Alinei, Mario (1996), *Aspetti teorici della motivazione*, "Quaderni di semantica", XVII, 1, 7-17.
- Benincà, Paola (1988), *L'ordine degli elementi della frase e le costruzioni marcate*, par. 1.5. "Dislocazione a sinistra e topicalizzazione nelle espressioni idiomatiche", in L. Renzi et al. (1988), *Grande grammatica italiana di consultazione*, Bologna, Il Mulino, vol. I, 148-153.
- Berruto, Gaetano (1972), *Significato e strutture del significante in testi paremiografici*, "Parole e metodi", IV, (diffuso nel 1974), 189-211.
- Cacciari, Cristina (1989), *La comprensione delle espressioni idiomatiche. Il rapporto fra significato letterale e significato figurato*, "Giornale italiano di psicologia", 16, 3, 413-437.
- Casadei, Federica (1994), *La semantica delle espressioni idiomatiche*, "Studi italiani di linguistica teorica e applicata", 1, 61-81.
- Casadei, Federica (1995), *Per una definizione di "espressione idiomatica" e una tipologia dell'idiomatico in italiano*, "Lingua e stile", 2, 335-358.
- Casadei, Federica (1996), *Metafore ed espressioni idiomatiche. Uno studio semantico sull'italiano*, Roma, Bulzoni.
- Cini, Monica (2005), *La fraseologia tra teoria e pratica lessicografica*, "Studi di lessicografia italiana", XXII, 283-318.
- Cortelazzo, Manlio (1991), *Un progetto interrotto: il dizionario delle locuzioni italiane*, in AA.VV. (1991), *Saggi di linguistica e di letteratura in memoria di Paolo Zolli*, Padova.
- Cortelazzo, Manlio & Paolo Zolli (1979-88), *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, (5 voll.), [2<sup>a</sup> ed, a cura di Manlio Cortelazzo & Michele A. Cortelazzo, 1999 da cui si cita].
- Della Valle, Valeria (1993), *La lessicografia*, in Luca Serianni & Pietro Trifone (1993) (a cura di), *Storia della lingua italiana*, vol. I *I luoghi della codificazione*, Torino, Einaudi, 29-91.
- De Mauro, Tullio (1999-2000<sup>1</sup> e 2003<sup>2</sup>), *Grande dizionario italiano dell'uso*, Torino, UTET, (8 voll.), con CD-Rom.
- De Mauro, Tullio (2000), *Il dizionario della lingua italiana*, Torino, Paravia, con CD-Rom.



- De Mauro, Tullio & Miriam Voghera (1996), *Scala mobile. Un punto di vista sui lessemi complessi*, in P. Benincà et al., *Italiano e dialetti nel tempo: saggi di grammatica per Giulio C. Lepsky*, Roma, Bulzoni, 99-131.
- Elia, Annibale, Emilio D'Agostino & Maurizio Martinelli (1985), *Tre componenti della sintassi italiana: frasi semplici, frasi a verbo supporto e frasi idiomatiche*, in Annalisa Franchi De Bellis & Leonardo M. Savoia (1985) (a cura di), *Sintassi e morfologia della lingua italiana d'uso. Teorie e applicazioni descrittive. Atti del XVII congresso internazionale della Società di Linguistica Italiana*, Roma, Bulzoni, 311-325.
- Fantuzzi, Marco (2004), *Espressioni idiomatiche italiane e influssi francesi*, "Lingua Nostra", 32-52.
- Franceschi, Temistocle (1978), *Il proverbio e l'API*, "Archivio glottologico italiano", LXIII, 110-47.
- Lakoff, George & Mark Johnson (1980), *Metaphors we live by*, Chicago, The University of Chicago Press (tr. it. di Patrizia Violi (1998), *Metafora e vita quotidiana*, Milano, Bompiani).
- Liverani Bertinelli, Fiorella (1998), *Alcune riflessioni sulle forme polirematiche dell'italiano contemporaneo*, in Maria Teresa Navarro Salazar (1998) (a cura di), *Italica Matritensia. Atti del IV Convegno SILFI (Madrid, 27-29 giugno 1996)*, Firenze, Franco Cesati editore.
- Marello, Carla (1996), *Le parole dell'italiano. Lessico e dizionari*, Bologna, Zanichelli.
- Massariello Merzagora, Giovanna (1983), *La lessicografia*, Bologna, Zanichelli.
- Palm, Christine (1997), *Phraseologie. Eine Einführung. 2. Auflage*, Tübingen (Narr Studienbücher), Gunter Narr Verlag, [I ed. 1995].
- Prandi, Michele (1999), *Dall'analogia all'inferenza: la motivazione delle espressioni idiomatiche*, "Quaderni di semantica", XX, 1, 131-145.
- Sabatini-Coletti = *Il Sabatini Coletti. Dizionario della lingua italiana 2004*, Milano, Rizzoli-Larousse con CD-Rom 2003<sup>1</sup>, 2005<sup>2</sup> (I ed. DISC [1997 da cui cito, rist. 1999]).
- Salvi, G. (1988), *La frase semplice*, in L. Renzi et al., *Grande grammatica italiana di consultazione*, Bologna, Il Mulino, vol. I, pp. 77-83.
- Saussure, Ferdinand de (1922), *Cours de linguistique générale*, Paris, Editions Payot [tr. it. di Tullio De Mauro, *Corso di linguistica generale*, Bari, Laterza 1996, (1<sup>a</sup> ed. 1967)].

- Searle, John R. (1975), *Indirect Speech Acts*, in P. Cole & J. L. Morgan (1975) (a cura di), *Syntax and semantics 3. Speech acts*, New York, Academic Press, 59-82, [tr. it. "Atti linguistici indiretti", in Marina Sbisà (1978) (a cura di), *Gli atti linguistici*, Milano, Feltrinelli, 252-280].
- Skytte, Gunver (1988), *Italienisch: Phraseologie/Fraseologia*, in Guenter Holtus, Michael Metzeltin & Christian Schmitt (1988) (a cura di), *Lexikon der Romanistischen Linguistik*, Tübingen, Niemeyer, vol. IV, 75-83.
- Vietri, Simonetta (1985), *Lessico e sintassi delle espressioni idiomatiche. Una tipologia tassonomica dell'italiano*, Napoli, Liguori.
- Voghera, Miriam (1994), *Lessemi complessi: percorsi di lessicalizzazione a confronto*, "Lingua e stile", XXIX, 2, 185-214.
- Voghera, Miriam (2004), *Polirematiche*, in Maria Grossmann & Franz Rainer (2004), *La formazione delle parole in italiano*, Tübingen, Niemeyer, 56-68.
- Zingarelli, Nicola (2006), *Vocabolario della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, con CD-Rom.



SALVATORE ENRICO FAILLA

SU ALCUNI DEGLI INSEDIAMENTI MUSICALI AVVERTIBILI  
O CELATI NELLA *COMMEDIA* DANTESCA

Il massimo capolavoro in volgare del grande fiorentino Alighieri che dal Medioevo è giunto fino a noi indenne più che ogni altro suo consimile poeta, arricchendo a dismisura il lessico della nuova lingua italiana e stabilendone contemporaneamente i nessi grammaticali, sintattici, stilistici, filosofici, religiosi, etici, estetici, allegorici, di comunicazione verbale, grafica, gestuale, ponendo così i sostegni vitali per l'intero arco di una letteratura la cui aggressività artistica non è mai stata seconda a nessun altro reperorio in ambito internazionale, sembra non aver subito flessioni in ordine agli interessi relativi al consumo, all'editoria, all'esegesi, alla cultura popolare, della quale si è nutrita per secoli traendone impensabili vantaggi promozionali. Nei fatti, oggi, la pseudocultura dell'immagine, la falsa prosopopea dell'accademismo fine a sé stesso e votato esclusivamente ad obiettivi di tipo carrieristico, la svolta sciagurata intrapresa dagli apparati di diffusione del libro e la scarsa propensione delle nuove generazioni nei confronti delle letture e degli approfondimenti dei prodotti, sia pure eccelsi, del passato, hanno reso un pessimo servizio a tutto il contesto patrimoniale della cultura, della quale le tre Cantiche divine trecentesche fanno parte.

La premessa, in qualche misura allarmante, che ho scelto per introdurre questo breve scritto, va letta, naturalmente, in dimensione sociologica, considerata nell'accezione analitica, tipologica del suo ruolo, quella preposta all'indagine tutto sommato imprecisa e non certo definitiva del consumo attuale e dei processi di approvvigionamento culturale del primo decennio del Ventunesimo secolo. Il desiderio di dar vita ad una diagnosi musicologica, sebbene parziale, servendosi delle terzine dantesche, dopo un mucchio di secoli dalla realizzazione del poema non trae certo la sua validità dalla pretesa di essere originale. Di musica in Dante non si è parlato molto, in verità, almeno non sufficientemente, sebbene nei termini dell'assolutezza e

della necessità massimamente catturate nel luogo deputato nella Terza Cantica della *Commedia*. Piuttosto un guizzo, balenatomi nel cervello sull'argomento, mi ha suggerito il progetto di appuntare qualche tratto, specie in virtù del fatto che tal proposito mi sembra che ben si presti a celebrare, con l'umiltà necessaria alle occasioni come questa, uno scienziato dantista del calibro di Nicolò Mineo, che, spero, apprezzerà la mia modesta fatica. Ma c'è una motivazione, anch'essa di tipo subculturale per un verso e sociologica per un altro, che riguarda la musica *tout court*, nella sua più autonoma identità, cioè avulsa da implicazioni di ordine, per esempio, letterario, quali sono quelle applicabili agli endecasillabi danteschi.

Ancora nel Medioevo, per merito di questo ma anche del mondo classico, la musica godeva di riconoscimenti culturali, celebrativi, liturgici, sacri e profani, di tutto rispetto e tali da aver determinato per essa fortune ancora più apprezzabili nei tempi rinascimentali e barocchi via via verso il Romanticismo, includendo, forse, e qui adopero criteri certamente improntati ad un rozzo e sintetico diacronismo storico, tendenze come l'Impressionismo, l'Espressionismo, il Serialismo e mi fermo (avrei forse fatto bene a fermarmi prima). La musica che stiamo vivendo e che abbiamo vissuto nei decenni precedenti e conclusivi del secolo XX ha subito, non mi riferisco a problemi estetici, qualitativi, a valori ma piuttosto al dramma della diffusione, del mercato in ordine al mondo dei suoni inteso come veicolo di storia, di passato, di presente, di scienza, di pensiero, la musica, dicevo, ha subito molteplici aggressioni. Incollo i due lembi del ragionamento. Il più grande, il più noto, il più antico e anche il più attuale dei poemi in volgare e la musica: un prodotto che, filologicamente e storicamente centrifugato, ci costringe almeno ad affrontare tutti i problemi, al di là delle loro soluzioni (forse impossibili, sicuramente improbabili), legati al loro ruolo, alla loro funzione, alla loro conoscenza, nel seno della storia che stiamo attraversando, e il fenomeno più antico e diffuso della comunicazione non verbale che tuttavia ingloba anche quest'ultima. E tutto questo si può fare in due modi: in maniera disciplinarmente autonoma o secondo normative interdisciplinari. Nella fattispecie mi sembra che ormai sia chiaro che la mia scelta è caduta sul secondo modo con l'uso di reagenti che sono la *Commedia* da un lato, mi sembra inevitabile dato l'argomento che mi piace trattare, la musica dall'altro.

Prima di penetrare attivamente all'interno di alcuni eventi della *Commedia* che mi sembrano salienti, per rendere le opinioni che intendo manifestare, mi sembra almeno utile, al fine dell'organicità e

della completezza del mio scritto piuttosto che dell'educazione letteraria del lettore, dedicare qualche cenno alla concezione musicale tipica del medioevo duetrecentesco, in particolare a quella attribuibile all'Alighieri, o almeno all'idea che di questa ci siamo fatti ad opera della storia, delle teorie, delle esegesi, delle critiche che oggi alimentano la nostra cultura, cioè quell'odore di passato che da secoli ci sforziamo di presentizzare frullandone i contenuti per mezzo di meccanismi del tutto impensabili al tempo in cui essi vissero realmente e per la prima volta. Ponte di collegamento essenziale fra la cultura classica e quella rinascimentale, condotta da un Medioevo accondiscendente e autonomamente stabile ma certo sostenuto da Pitagora, Platone, Aristotele, è Severino Boezio, romano, figura enigmatica vissuta fra il V ed il VI secolo. Boezio ha assunto, a diritto, il merito di essere riuscito a veicolare le lezioni filosofiche, aritmetiche, musicali dei grandi pensatori classici con una incisività ed una tenacia tali da permettere a noi, nonostante le incompletezze del suo lavoro, di ricevere un messaggio fondamentale che, senza di lui, avrebbe condizionato l'intera seconda metà del Primo Millennio e tutto il Secondo. Lo scritto boeziano, che, in questa sede, è bene evidenziare, è costituito dai cinque libri del *De institutione musica*, che ci ha permesso di approfondire la teoria tetracordale ellenica, di familiarizzare con i principi generatori della notazione ma, soprattutto, di apprendere la logica ed il criterio di sistemazione filosofica (più propriamente metafisica) dell'arte musicale. Nel *De institutione musica*, certamente noto a Dante (ma sappiamo che il poeta fiorentino conoscesse anche altre opere del filosofo romano, per esempio il *De consolatione philosophiae*, l'opera allegorica scritta in parte in prosa e in parte in versi che filosoficamente ma anche strutturalmente ci rimanda all'interrotto *Convivio*), Boezio divide la musica in tre categorie: *musica instrumentalis*, *musica humana*, *musica mundana*.

Un *trinum*, dunque, croce e delizia di tutte le liturgie letterarie non solo della storia occidentale, come un *trinum* sono le Cantiche della *Commedia*. La Prima Cantica, l'*Inferno*, dovrebbe incarnarsi sullo scheletro della *musica instrumentalis* e via scorrendo. Ma non è così, non può essere così. Nell'inferno è la morte. Nell'inferno c'è la morte. La morte è il nulla e sembrerebbe che il nulla, annettendo la musica, sia della musica l'antimateria. Su questo hanno argutamente dissertato, con alterne o con accese confutazioni oltre che con dimostrate distensioni, studiosi come Gustave Reese, nato a New York City nel 1899 e morto a Berkley nel 1977 (*La musica nel Medioevo*, tr. it. di Francesca Levi D'Ancona, Milano, Rusconi, 1996) e soprattutto

Raffaele de Benedectis (Miranda, Isernia, 1964). Quest'ultimo ha redatto un regesto di luoghi musicali (*Ordine e struttura musicale nella Divina Commedia*, Fucecchio, European Press Academic Publishing, 2000, pp. 139-172) accuratamente estrapolato dalla *Commedia*, del quale, pur apprezzandone incondizionatamente la vocazione oscillante fra l'allegoria e il pensiero speculativo (che, poi, altro non può essere se non un vero e proprio processo alle intenzioni che prevalica la stessa metafisica dantesca – e boeziana, oserei aggiungere – per immettersi in un territorio metametalinguistico, impensabile in un ambito esegetico di respiro medioevale e tuttavia *facilis* con l'ausilio degli strumenti che oggi possediamo), non si può evitare di metterne a nudo i passaggi maculati, se è vero, come è vero, che l'attualità del Poeta si può misurare solo e soltanto sovrapponendola, a mezzo di un supporto trasparente, su un acetato poetico presente per averne poi contezza a seguito di un esame dei due lucidi poggiati in controluce sul vetro di una finestra virtuale. Mi sono allontanato un po' troppo dalla strada maestra. Rientro immediatamente nel seminato.

Il prodotto dantesco, almeno da un punto di vista musicologico (ma ritengo che ciò che ho detto e quanto sto per dire sia più che ampiamente applicabile), perché sia sostenibile il paradigma della sua tenuta e, dunque, della sua forza letteraria a prescindere dal suo tempo e da tutti i tempi che ha attraversato (il futuro non è affar nostro), va indagato, interpretato, in una parola, studiato tenendo in gran conto tutte le acquisizioni di ogni ordine e grado che lo hanno nel tempo preceduto. Io stesso ho parlato prima di Boezio, considerandolo, inoltre, compendio di quanto rispetto a questi è precedente. Sto pensando, certo, alla storiografia, al documento ma anche, e adesso è proprio il caso di farlo, agli strumenti, alle tecniche di ragionamento che, pur lasciando inalterati gli insostituibili supporti cartacei, le biblioteche, le scritture, le trasmissioni orali, non possono più, in alcun modo fare a meno di quel bagaglio di utensileria mentale che la scienza e la stessa filosofia ci hanno fornito, talvolta nostro malgrado, ma sempre in omaggio ad un processo evolutivo inarrestabile. Se il lettore a questo punto sta pensando che io stia riferendomi ad ausili di ordine elettronico o meccanico, a computers e affini a perfezionatissimi congegni, destinati alla diffusione o alla promozione, quel lettore, ebbene, si sbaglia. Il mio vuole soltanto essere un modesto contributo a favore di una causa umanitaria che vuol rendere alla musica quello che la musica, la musica come tale, merita e che coincide perfettamente con quello che alla musica, proprio a partire dalle frange estreme del mondo classico o, se più aggrada, dalle prime rozze roccaforti del Medioevo, è stato negato.

Per far questo certo avrei bisogno di passare in rassegna l'intero campionario di accadimenti che hanno attraversato il pianeta nel corso di circa una trentina di secoli ma non mi faccio illusioni: i mezzi intellettivi a mia disposizione, il piccolo serbatoio delle mie conoscenze, gli strumenti, forse, che la storiografia mi fornisce e soprattutto lo spazio che in questo volume mi viene concesso mi impediscono una così immane ricognizione. Voglio solo fare alcune considerazioni relative all'attualità cronologica della *Commedia*, lontana da noi diversi secoli, e all'attualità letteraria della stessa, della quale, se sappiamo farlo, sentiamo continuamente il respiro sul nostro collo.

Al di là della tripartizione di Boezio, di quella di Alighieri e di qualsiasi altra classificazione più o meno legata a fatti allegorici, filosofici, religiosi, è ormai opinione comune, sovente incontestabile, almeno in quegli ambienti culturali della musicologia (che non sempre coincidono con altri ambienti culturali, degnissimamente culturali, non esclusi, anzi in prima linea, quelli dei letterati) che, evitando di addentrarsi nella tecnica speleologica dell'arte dei suoni (spesso rompicapo di decodificatori, di topi di biblioteche e di insaziabili mostri dell'interpretazione grafica di segni che potrebbero portare alla comprensione di scritture enigmatiche del passato), è opinione comune, dicevo, che per parlar di musica oggi e per farlo senza rischiare di cadere in diatribe simili a quelle organizzate sul sesso degli angeli, bisogna, come in ogni gioco che si rispetti, e la musica è un gioco, darsi delle regole. Nella fattispecie, scremando a dismisura la "legislazione" musicale, tutto si riduce a due norme fondamentali e imprescindibili: la struttura (per meglio dire, la forma, in quanto non poco ma non tutto questo paramentro ha a che fare con lo Strutturalismo) e la caduta della barriera fra il suono ed il rumore, un concetto assimilabile alla scoperta dell'acqua calda e tuttavia tale da aver creato non pochi problemi soprattutto nell'ambito trattatistico e teorico.

Ritornando all'*Inferno*, ma tanto valga anche per le altre due Cantiche, non credo si possa negare che il geniale costruito architettonico che ospita le terzine dantesche, nonché i protagonisti delle vicende da esse descritte, sia territorio molto lontano dai contenitori formali dei manufatti musicali, già al di qua dei contenuti. Non è un trattato di geometria musicale o letteraria che voglio immaginare ma cos'è la forma di un componimento se non l'ordine, la disposizione degli elementi che lo compongono, le loro affinità, le loro diversità, le ripetizioni, le coincidenze e le discordanze metriche, i contrasti? Cos'è che rende rima la rima se non la non rima? E poi, l'orizzontalismo, il verticalismo, il sincronismo, il diacronismo. E ancora la



creatività, il superamento della regola, il neologismo, l'onomatopeismo. Sono parole quelle di Dante e sono suoni quelli della musica, cioè elementi concreti. E tutto è disposto, ordinato, sovrapposto, stratificato, commisurato, calcolato, aumentato, diminuito, accelerato, rallentato, intensificato, deintensificato, condotto da zero all' $\infty$ : Pitagora, insomma, Platone, Aristotele in Boezio e in Dante e ovunque fino a noi. Il discorso merita una lunghissima dissertazione, preceduta da una minuziosa ricerca e condotta da un'équipe di specialisti ma, come al solito (si badi, non era certo così al tempo dei grandi greci citati), chi sa bene di lettere non sa altrettanto bene di suoni ed è vero anche il contrario. Solo il pensiero speculativo e la ricerca pura possono venirci in aiuto in questa tenzone impari e spesso sciagurata; ma sembra che la moderna società stia tentando di tutto per svilirne l'importanza.

C'è un secondo punto enunciato poco prima: la caduta della barriera fra suono e rumore e, aggiungerei anche quella fra il suono o rumore che sia e il silenzio, ammettendo forzatamente (Cage non me ne voglia) e solo virtualmente l'esistenza di quest'ultimo nella sua accezione di assenza assoluta di qualsiasi percezione uditiva. Il citato Raffaele de Benedictis si occupa di questo problema più volte ma in particolare nel capitolo introduttivo al suo scritto (*Ordine e struttura...* p. 9) dove, nei fatti, trasforma il concetto comune di "assenza di musica" in un contesto che è contesto di morte e dunque di nulla, in una concezione che definisce "pieno di anti-musica". Praticamente, oltre a far generare il principio dell'armonia dal caos (per altro, da Benedictis menzionato), sfiora, senza equivoci, la teoria del rumore-musica (non credo sia necessario elencare i molteplici passaggi della Prima Cantica dantesca dedicati ad eventi poeticamente o potenzialmente percepibili come musica dall'organo uditivo). La compattazione operata dallo studioso di Miranda apparirebbe perfetta fino a questo punto, salvo a considerare, come evento totalmente avulso dalla condizione ambientale imposta dal luogo infernale, l'esistenza della *musica instrumentalis* che lascerebbe il posto ad una rudimentale e caotica *musica humana*. Cioè l'anti-musica, della quale sarebbe saturo l'*Inferno*, esclude tassativamente la presenza della *musica instrumentalis* in quanto quest'ultima implica un certo genere di armonia (dei numeri? delle sfere?) che nel "caotico" cono infernale dantesco non avrebbe cittadinanza. Mi rendo conto che la mia trattazione contratta e disordinata potrebbe suscitare nel lettore preoccupanti perplessità a danno soprattutto del bravo Benedictis che non merita per nulla un tale trattamento. Non ho nulla da rimproverare a Benedictis (intendo, naturalmente, sul piano scientifico e, per carità,

su qualsiasi altro piano, in quanto non ho il piacere di conoscerlo), vorrei solo che il suo diritto alla libertà di applicare al capolavoro dantesco i metri di giudizio che ritiene più opportuni (e quello utilizzato nella fattispecie mi sembra quanto mai apprezzabile) non presti il fianco a considerazioni forse insensate e tuttavia possibili nel momento in cui si decida di immergere la concezione boeziano-dantesca non nelle notissime acque manzoniane dell'Arno ma in quelle purtroppo quasi ignote determinate dalle avanguardie musicali del secolo XX. Dicevo prima che l'intellegibilità letteraria, musicale, estetica di un'opera del passato, a prescindere dalla sua distanza cronologica rispetto a noi, non può ignorare il pensiero moderno e questo modernismo deve essere il più possibile avanzato per evitare che le gradazioni determinate dal tempo alterino il giudizio, soprattutto in un'era, come la nostra, nella quale l'evoluzionismo è passato dalla sua originaria posizione di progresso a quella mercantile di consumo. La musica è una e una soltanto ed è sempre presente in quanto, sul piano estetico, ordine, caos, armonie di qualsiasi genere, suoni, rumori, silenzi in tutte le loro accezioni sono da considerare musica a condizione che qualcuno (il compositore, l'esecutore, il poeta, il drammaturgo: e Dante fu tutte queste cose insieme) decida che lo sia. E non vale neanche la regola della necessità della percezione da parte dell'organo uditivo, perché, a parte i processi virtualistici che con la musica hanno molto a che vedere, è possibile dimostrare che non è affatto necessario che essa debba essere eseguita e dunque ascoltata. *Apertis verbis*, la musica è pensiero e qualsiasi altro corollario, applicato alla musica da consumismi di tutti i generi più o meno sofisticati, rimane tale e non può assolutamente inficiare il teorema musicale originario.

Qui ci starebbe bene un riferimento, anche breve, sul recente trascorso (ora, sento dire, già archiviato) relativo alla "musica del diavolo" che, manifestandosi sotto le apparenze di certi prodotti di consumo come il rock, prendendo a prestito espedienti cabalistici (varie numerologie, credenze sostitutive di contenuti e spiegazioni ignote o sostituite da leggende e tecniche chiromantiche prive di fondamento, letture in senso inverso, retrograde o cancarizzanti dei testi letterari, già applicate, con diversi intendimenti, ai testi musicali rinascimentali e praticate fino ad oggi, per esempio negli apparati seriali), repertori liturgici pertinenti alla magia nera (sacrifici umani) o a riti di tipo presumibilmente infernali, hanno determinato veri e propri sacrari blasfemi, illeciti e dunque segreti per quanto attiene ai comandamenti di setta che, con l'aiuto di un campionario foltissimo di allucinogeni

e della religione del consumismo, comunque li si considerino, hanno eletto la musica a veicolo portante in ordine alla loro diffusione. I suoni infernali danteschi, espressione peccaminosa, come tutta la Prima Cantica, di un destino premonitorio e ad un tempo irreversibile, sono tutt'altra cosa rispetto alla mercantile alternativa di un tempo, qual è il nostro, che ha fatto dei percorsi rovinosi il suo imperativo categorico (convinto, com'è, di essere immortale, come le anime infernali di Dante ma anche arbitro assoluto del suo destino, vantando su di questo presuntuosamente il diritto di manipolarne gli eventi a piacimento) ma, in fondo, *mutatis mutandis*, il carattere di aggressività promozionale rimane in ambedue i casi.

Quanto espresso fino adesso, immaginato come premessa, è andato ben oltre le dimensioni che gli erano state destinate. Lo si consideri dunque come prima parte di questo breve studio e nel contempo come zona dedicata alla Prima Cantica del Poema.

In ordine alla Seconda Cantica direi di concentrare l'attenzione sull'argomento più noto, da un punto di vista musicale, il fiorentino o pistoiese (Dante fu esule a Pistoia probabilmente nel settembre del 1302, dove combattè a difesa della fortezza di Serravalle) Pietro Casella, musicista e cantore (com'era in uso a quel tempo), coevo del poeta, del quale si parla a lungo, per ben cinquantotto versi (76-133), nel secondo Canto del *Purgatorio*. Di Casella sappiamo quasi nulla (Giovanni Mario Crescimbeni, maceratese, occupandosi di poesia arcadica e volgare e di operette di contenuto ecclesiastico, alla fine del secolo XVII sospettò, sulla base dell'annotazione "C. diede il suono", che un madrigale di Lemmo da Pistoia, n. 3224 di un manoscritto della Biblioteca Vaticana, sia stato musicato da Casella) ma molto di lui doveva certo conoscere Dante o molto a costui doveva per amicizia, affetto ed arte se, nel vasto campionario dei suoi attori ultraterreni, abbia ritenuto opportuno sottolineare la sua figura con ben diciannove terzine e un terzo, cioè quasi la metà di un intero canto. I versi:

*Io vidi una di lor trarresi avanti  
per abbracciarmi con sì grande affetto,  
che mosse me a far lo somigliante.*

*Ohi ombre vane, fuor che ne l'aspetto!  
tre volte dietro a lei le mani avvinsi  
e tante mi tornai con esse al petto.*

*Di maraviglia, credo, mi dipinsi;  
per che l'ombra sorrise e si ritrasse,  
e io, seguendo lei, oltre mi pinsi.*

*Soavemente disse ch'io posasse;  
allor conobbi chi era, e pregai  
che, per parlarmi, un poco s'arrestasse.*

*Rispuosemi: «Così com'io t'amai  
nel mortal corpo, così t'amo sciolta:  
però m'arresto; ma tu perché vai?».*

*«Casella mio, per tornar altra volta  
là dov'io son, fo io questo viaggio»,  
diss'io, «ma a te com'è tanta ora tolta?».*

*Ed elli a me: «Nessun m'è fatto oltraggio,  
se quei che leva quando e cui li piace,  
più volte m'ha negato esto passaggio,*

*ché di giusto voler lo suo si face:  
veramente da tre mesi elli ha tolto  
chi ha voluto intrar, con tutta pace.*

*Ond'io, ch'era ora a la marina vòlto  
dove l'acqua di Tevero s'insala,  
benignamente fu' da lui raccolto.*

*A quella foce ha elli or dritta l'ala,  
però che sempre quivi si ricoglie  
qual verso Acheronte non si cala».*

*E io: «Se nuova legge non ti toglie  
memoria o uso a l'amoroso canto  
che mi solea quetar tutte mie doglie,*

*di ciò ti piaccia consolare alquanto  
l'anima mia, che, con la sua persona  
venendo qui, è affanno tanto!».*

*'Amor che ne la mente mi ragiona'  
cominciò Elli allor sì dolcemente,  
che la dolcezza ancor dentro mi suona.*

*Lo mio maestro e io e quella gente  
ch'eran con lui parevan sì contenti,  
come a nessun toccasse altro la mente.*

*Noi eravam tutti fissi e attenti  
a le sue note; ed ecco il veglio onesto  
gridando: «Che è ciò, spiriti lenti?*

*qual negligenza, quale stare è questo?  
Correte al monte a spogliarvi lo scoglio  
Ch'esser non lascia a voi Dio manifesto».*

*Come quando, cogliendo biado o loglio,  
li colombi adunati a la pastura,  
queti, senza mostrar l'usato orgoglio,*

*se cosa appare ond'elli abbian paura,  
subitamente lasciano star l'esca,  
perch'assaliti son da maggior cura;*

*così vid'io quella masnada fresca  
lasciar lo canto, e fuggir ver' la costa,  
com'om che va, né sa dove riesca,*

*né la nostra partita fu men tosta.*

Parlare di cronologie e classificazioni, nonché dissertare sulle opere dantesche, soprattutto in versi, è impresa certo non idonea al pentagrammato (tetragrammato, talvolta) cervello di un musicologo. Affido dunque volentieri l'impresa alla mente di un letterato. Però, a mio rischio e pericolo, non posso fare a meno di trarre spunto da questo passo del *Purgatorio* per fare alcune considerazioni. La canzone citata da Dante, "*Amor che ne la mente mi ragiona*", appartiene all'incompleto *Convivio*. Esattamente è la seconda, commentata dal *Terzo trattato* ed ha, in linea con la usuale tradizione dantesca, una destinazione allegorica. Essa è stata messa in musica da Casella ma l'aspetto leggiadro e un po', mi si perdoni il termine, da gita fuori porta sembra non corrispondere alle vere intenzioni dell'autore. Si tratta, come è evincibile leggendo il *Convivio*, dell'apoteosi della Filosofia, figlia di Dio, fonte di felicità, ricchezza e pasto prelibato per le menti. Fuor d'allegoria, rimane il fatto che l'episodio di Casella, incontrato proprio mentre, all'alba del 10 aprile (Domenica di Pasqua), in atmosfera da scampagnata, sta giungendo in *Purgatorio* a bordo di una barca nel punto in cui il Tevere proveniente da Ostia sfocia ("*dove l'acqua di Tevero s'insala*") crea un momento di tenerezza e di lirismo non solo per Dante e per Virgilio ma per tutti gli astanti. Casella è posto da Dante nell'Antipurgatorio, la zona dei cosiddetti peccatori "pigri a pentirsi", quelli, cioè, condannati ad una attesa propedeutica all'anabasi purgatoria alla cui sommità si trova il meraviglioso giardino che ospita l'agognato Paradiso Terrestre. Ma quale fu la colpa di Casella? Si possono fare delle ipotesi: peccati di ordinaria amministrazione degnamente ma pigramente confessati, veniali trasgressioni. Forse che anche Dante nel XIV secolo pensava che i musici e gli artisti in genere fossero da biasimare almeno da un punto di vista etico? Tuttavia, nonostante la indiscutibile serietà della

*Commedia*, la geniale architettura del suo percorso, la rigorosa religione ed il rispettoso catechismo che la distinguono, bisogna riconoscere che essa è pur sempre opera di poesia, creazione artistica ed, in tal senso, ci si può permettere di notare l'incontro fra i due artisti avvenuto proprio nel punto in cui l'acqua, sinonimo di vita e di purezza, perde il sale, emblema di dolore, di asprezza, di tristezza ("*Tu proverai sì come sa di sale / lo pane altrui*, [...], *Paradiso* XXVII, 58-59"), per assumere la dolcezza della sua condizione marina. Tutto ciò può avere un significato: sottolinea le capacità vocali del musico, la forza di penetrazione del suo canto ("*Lo mio maestro e io e quella gente / ch'eran con lui parevan sì contenti, / come a nessuno toccasse altro la mente. / Noi eravam tutti fissi e attenti / a le sue note*, [...]") del quale è teatro un'alba marina tranquilla e silenziosa, quasi a rendere più avvincente quello che può definirsi un vero e proprio canto del cigno preparadisiaco di un'anima destinata alla purezza eterna.

Applicando al *Paradiso* i criteri esegetici testé espressi ci si imbatte in una problematica che può apparir contraddittoria e tuttavia essa costituisce uno di quei casi frequenti in poesia ed in musica, e rarissimi altrove, che permettono ai contrari di identificarsi anche se posti in contesti di diversa natura se non addirittura segnati da una ingannevole ma fortemente caratterizzante opposizione di fase. Per poter procedere in tale direzione bisogna sgombrare il campo da alcuni noti capisaldi della scienza e della cultura medioevale. Prima fra tutti la concezione geocentrica dell'universo con annessi e connessi: l'armonia delle sfere, l'idea fisico-metafisica che il movimento dei corpi celesti non possa dar luogo a silenzio, la collocazione dei suoni acuti nelle sfere alte e negli spazi relativi ai loro movimenti e quella dei suoni gravi agli antipodi con intervalli ritmici e melodici gradualmente decrescenti (retaggio questo della direzione discendente dei tetracordi e delle armonie greche), per finire, il compendiare tutto questo, che oggi riteniamo superato, nell'ambito della *musica mundana*, quella che Boezio poneva all'apice del suo *trinum* e che Dante, di conseguenza, elegge a colonna sonora del *Paradiso*. Certo, tralasciando l'abbaglio precopernico, alcune intuizioni boeziane e dantesche si possono considerare geniali non perché contributi originali rispetto allo stato delle ricerche in quei tempi ma perché concetti di provenienza metafisica che, di fatto, ad una fisica, sia pure fantastica e tuttavia molto vicina alla realtà, applicati. La terra non è al centro dell'universo ma il sistema musicale cercava (e quando lo ha trovato lo ha custodito fino ad ora) un centro, un polo di attrazione, una tonalità e ancora una gerarchia dei suoni, adoperava una scala, procedente dal grave all'acuto o dal-

l'acuto al grave poco importa, stabiliva regole, norme e divieti per equilibrare la dimensione sincronica del canto, dissertava sul bello musicale identificandone i nessi nelle connessioni vicine, insomma teorizzava la musica secondo giochi molto simili a quelli di tutto il Medioevo, del Rinascimento e via discorrendo. In definitiva la vera ed unica differenza fra il musico medioevale (e Dante era un musico della parola) e quello del musico del XX o XXI secolo è differenza di metodo, meglio se parliamo di differenze di liturgie metodologiche. La musica, e in verità non solo essa, a quel tempo, appariva come qualcosa di arcano, di misterioso; certi suoni, certi amplessi di suoni si manifestavano come la quintessenza della bellezza e come tali dovevano provenire dall'Universo (un Universo tuttavia ridimensionato, ridotto, non universale, limitato o forse limitatamente manifesto: altri universi ignoti, fatti di sfere sconosciute, generavano la musica da affidare all'Universo di Boezio, di Dante) e, dunque, di Dio.

Ancora oggi si parla di miracolo quando di musica si discute e si giudica. Si dice di musica immortale, immarcescibile, irripetibile. Tutto questo dimostra che della musica si ha paura, perché non la si conosce, come, per lo stesso motivo, si ha paura del buio, del nuovo, del diverso, dell'ignoto, della morte, del futuro. Dante, nella Terza Cantica, parla di musica o di argomenti ad essa collegati ma lo fa come se non si sentisse degno di parlarne; è convinto che il *Paradiso* debba ospitare la più bella musica del mondo, quella degna dei beati, quella proveniente da Dio ma questa musica rimane altra da sé. Per il Poeta è questo il luogo della non-musica, del "pieno dell'anti-musica", cioè di quella musica che egli non può sentire nella sua condizione di non beato. L'anti-musica è dunque una sorta di negativo positivizzato che rende possibile il positivo che è la musica, secondo un processo molto simile a quello relativo al rapporto materia/anti-materia. Dante fornisce un chiarimento teologico alla sua incapacità di decodificare un'arte astratta come la musica, un chiarimento che oggi i progressi della scienza ci impediscono di utilizzare. Il suo è un mitologismo scientifico che si trova molte lunghezze avanti rispetto alla nostra presunzione e che ci conduce inesorabilmente, il Poeta ignaro, su posizioni che denunciano un miracoloso modernismo della *Commedia* anche in questo settore: la libertà assoluta e non invasiva permessa dalla musica che, se bene applicata, potrebbe tentare di risolvere tutti i problemi del mondo forse alla stregua di come l'Alighieri ha tentato di indagare sui misteri dell'Aldilà.

In conclusione la musica nella *Commedia* procede secondo un divenire apparentemente involutivo (dalla non-musica del caos infer-

nale fino ai sublimi e inascoltabili suoni delle sfere) ma, di fatto, nel pensiero del Poeta (ciò che un artista produce è sempre lontano da quello che ha pensato per produrlo), alberga l'idea di una presenza costante della musica in tutto il Poema, la quale si sublima man mano che si avvicina al silenzio che determina il libero discernimento dell'ascoltatore.

Mi rendo conto che adesso sto scivolando su ingranaggi estetici che si chiamano improvvisazione ed alea, nonché su paramentri che scardinano alla radice concezioni spesso sbagliate ma comunque vigenti. In questa direzione Dante, come del resto ha sempre fatto la musica, ci è stato rammentatore, suggeritore di letture e decodificazioni lasciate però totalmente al nostro arbitrio, perché, molti secoli fa, aveva riscoperto, dopo il mondo classico ma in un contesto teleologico notevolmente diverso, il vero senso dell'arte dei suoni. Ma di questo, se ne avrò l'opportunità, parlerò in un'altra occasione.





GIOVANNA FIUME

SCHIAVI, RINNEGATI E SANTI NERI  
NEL MEDITERRANEO DI ETÀ MODERNA

**La corsa**

La schiavitù in area Mediterranea ha una storia plurisecolare. Dalla società greca e romana al medioevo cristiano, dalla repubblica di Venezia alle società arabe della penisola iberica la permanenza del fenomeno ha però dovuto fare i conti con caratterizzazioni diverse e differenze marcate circa la provenienza geografica, l'appartenenza etnica, la *sex ratio*, le condizioni della schiavitù, i modi dell'affrancamento, ecc.

Il "Mare interno" è nel periodo moderno un'area di acuto conflitto politico, iniziato con la caduta di Costantinopoli (1453) e protrattosi con la caduta di Malaga (1487) e la resa del regno di Granada (1492), la conversione forzata o l'espulsione dei musulmani e degli ebrei dalla penisola iberica. Nel 1510 gli spagnoli conquistano Tripoli; nel 1516 il corsaro Aruji prende Algeri; a oriente i Turchi conquistano Siria e Egitto nel 1517; cacciano i Cavalieri di Rodi dall'omonima isola (conquistata nel 1310) nel 1522; occupano il regno di Ungheria nel 1526; attaccano Vienna nel 1529; i Cavalieri di San Giovanni si insediano a Malta nel 1530; il corsaro Dragut conquista Tunisi nel 1534; l'anno successivo Carlo V gliela riprende; nel 1541 fallisce la spedizione di Carlo V contro Algeri; nel 1543 la flotta turca entra a Marsiglia e assedia Nizza, l'esercito turco si accampa a Tolone; nel 1551 Dragut riprende Tripoli; e nel 1570 il corsaro Uccialli riprende Tunisi che gli sarà strappata da don Giovanni d'Austria nel 1573. Nel 1571 la Lega santa composta dal papa, Venezia e Spagna batte a Lepanto la flotta turco-barbaresca. La tregua del 1581 tra impero turco e impero spagnolo aprirà ancora di più le porte del Mediterraneo al dominio della corsa e della pirateria. In tale situazione di endemico conflitto, le coste sono punteggiate da porti e piazzeforti, torri di avvistamento e bastioni a

difesa delle città, anche le chiese si cingono di torri; le flotte degli stati rivieraschi sono vere e proprie città naviganti, la lotta politica assume i toni del linguaggio religioso: non di guerra si tratta, nella convinzione dell'epoca, ma di crociata, ad essa si contrappone la *jihad*, alla croce la mezzaluna, al soldato di Cristo l'infedele. Intere città prosperano sulla guerra da corsa: città cristiane come Cadice, Lisbona, Malta, Livorno, Pisa, Genova, Palermo, città barbaresche come Tripoli, Algeri, Tunisi, Salé.

Una delle conseguenze per le popolazioni civili del Mediterraneo della guerra aperta o latente tra il mondo cristiano e il mondo musulmano è la riduzione in schiavitù di migliaia di persone. Prendo qui in esame solo una delle forme di schiavitù, quella della schiavitù di guerra; non considero quella conseguente a una condanna penale (al remo delle galere), né quella per acquisto e per nascita, forme che perdurano per tutta l'età moderna, giungendo fino al primo Ottocento. Userò tre tipi di documentazione: le lettere dei siciliani ridotti in schiavitù nelle città del nord Africa; alcuni processi del tribunale dell'Inquisizione; un processo di canonizzazione e alcune agiografie; fonti eterogenee, come si vede, a indicare la complessità del fenomeno che voglio mettere in luce. Il mio punto di osservazione è costituito dalla Sicilia dove, sin dal medioevo, "possiamo dire che non sia esistita località, dalla città opulenta al misero casale, dove non esistessero schiavi in numero rilevante proporzionatamente al numero degli abitanti. E possessori erano aristocratici, ecclesiastici, mercanti, grossi e piccoli borghesi. Si leggano tutti i *Riveli* di Sicilia e si ritroveranno comunemente elenchi di dozzine di schiavi e schiave di tutti i colori e di ogni età"<sup>1</sup>. E ciò ancor più nel '500 quando, a causa della posizione geografica al centro del *Mare nostrum*, l'isola rappresenta il confine tra i due mondi e il baluardo militare della cristianità nella lotta contro l'Islam. Essa è continuamente soggetta agli attacchi delle navi corsare provenienti dal nord Africa che assalgono sia le imbarcazioni sia le città costiere, razziando, depredando, prendendo prigionieri per venderli come schiavi.

Dopo Lepanto – ha ragione Fernand Braudel –, la guerra continua sotto altra forma, la corsa, una "guerra inferiore", che produce nelle regioni costiere del nord Africa le Reggenze barbaresche, veri e propri "stati corsari", vassalli della Grande Porta ottomana che sull'intraprendenza militare, sulla mobilità sociale e sull'economia di

---

<sup>1</sup> Gaudioso, p. 38.

guerra fondano la loro fortuna. Algeri, Tunisi, Tripoli, le marocchine Tetuán, Meknés e l'atlantica Salé si specializzano nella corsa, nonostante essa non sia la loro unica attività economica, raggiungendo il massimo splendore tra le ultime decadi del XVI e la prima metà del XVII secolo. Al commercio di schiavi già fiorente nel XV secolo, si aggiunge tra XVI e XVII secolo l'attività corsara, così intensa, martellante e capillare da fare ricordare questo periodo – considerato l'età dell'oro della guerra da corsa – come il più terribile per le popolazioni costiere: le navi corsare arrivano all'improvviso, spesso senza lasciare il tempo di trovare rifugio e organizzare una resistenza, uccidono, incendiano, razziano donne, bambini, uomini validi, oppure abbordano le imbarcazioni incrociate sulla loro rotta, ne catturano mercanzie ed equipaggi e trainano navi e bottino nei porti di provenienza. La razzia verso i borghi e le popolazioni della costa contribuisce a incrementare il bottino della corsa. Un quartiere periferico di Palermo si chiama *Acqua dei corsari*, la necessità di rifornirsi d'acqua obbliga a sbarcare in territorio ostile e gli arrembaggi delle navi corsare appaiono negli ex voto (alla Madonna di Trapani, a quella di Altavilla Milicia, ecc.), nelle cronache e nei diari che li riportano con la stessa frequenza e ineluttabilità dei terremoti o delle invasioni di cavallette.

Anche negli stati cristiani si pratica la corsa e il suo sucedaneo, la pirateria. La prima – autorizzata dai governi che ne traggono proventi, attraverso la concessione delle patenti, le imposte doganali e la cessione di parte del bottino e persino incoraggiata per il tramite di alcune esenzioni fiscali – diventa un buon affare che coinvolge armatori, banchieri e mercanti (spesso ebrei e genovesi), capitani (*raïs*) e ciurma, il cui contratto di costituzione di “società per andare in corso” si stipula davanti al notaio. La seconda è un'attività illegale, abusiva, non autorizzata, meno vistosa, ma più capillare e, insieme con il contrabbando, difficile da reprimere; coinvolge personaggi senza scrupoli e avventurieri, ma anche equipaggi di navi inglesi, fiamminghe, olandesi che transitano in queste acque e approfittano dell'occasione se incrociano un'imbarcazione carica di merci lungo la loro rotta. Ma sappiamo anche di corsari regolarmente patentati che, per non tornare a mani vuote dopo una spedizione sfortunata, vanno a razzare in terra cristiana. Incoraggiati i corsari, tollerati i pirati dai governi che sopperiscono in tal modo alla debolezza delle marinerie da guerra, alla protezione dei convogli commerciali e alla difficoltà di pattugliare coste troppo lunghe

e frastagliate. La guerra da corsa crea tra l'Europa e il Maghreb un sistema economico integrato e l'economia delle città barbaresche diventa sempre più dipendente dalla corsa e dal lavoro degli schiavi, così come la stessa corsa dipende dall'approvvigionamento del materiale da guerra donato o venduto alle Reggenze da Olanda, Danimarca, Svezia per impedire le aggressioni barbaresche ai propri convogli<sup>2</sup>. Il bottino è rappresentato da naviglio, merci, uomini (passeggeri e ciurma), considerati prede di guerra. Gli schiavi sono occupati principalmente come remieri nelle marinerie; sparuto il numero dei "buonavoglia", lavoratori liberi salariati, tipici della marineria veneziana. La condanna, comminata da tribunali penali o ecclesiastici, "al remo" nelle galere regie asseconda il bisogno di vogatori delle navi del viceregno. La sostituzione del remo con la vela contribuirà al declino della corsa<sup>3</sup>.

Oltre che al remo, la maggior parte degli schiavi che appartengono allo Stato sono destinati come forzati alle cave e miniere, alle galere, agli arsenali o ai lavori pubblici (scavano, spietrano, sterrano, trasportano materiali pesanti, costruiscono fortificazioni, canali, edifici, lavorano nei cantieri navali, ecc); gli schiavi di privati (proprietari terrieri, artigiani, ecclesiastici, bottegai, professionisti) sono addetti ai lavori agricoli o domestici. Tra essi c'è una differenza notevole di condizioni di vita e di lavoro; se isolati dagli altri compagni di schiavitù, non possono praticare la loro religione e parlare la loro lingua, diventa impossibile comunicare con le famiglie, nutrono scarse speranze di riscatto: più facilmente vengono acculturati.

Gli schiavi sono anche un simbolo di status: un grande armatore algerino a metà '700 "tiene diciotto schiavi cristiani e altro numero di neri e nere che manifestano la magnificenza della casa"<sup>4</sup>; l'aristocrazia siciliana usa servirsi di schiavi a tale eccesso "che se ne istituì in Palermo un particolare civico dazio che fu appellato dei schiavi"<sup>5</sup>; le leggi suntuarie del 1649 permettono solo "otto staffieri o paggi o schiavi, così neri come bianchi, fedeli et infedeli"<sup>6</sup>, mentre le signore non vogliono rinunciare al *negrillo*, elegantemente agghindato "alla turca", trovandolo assai decorativo.

---

<sup>2</sup> Barrio, p. 29.

<sup>3</sup> Bresc.

<sup>4</sup> Barrio, p. 142.

<sup>5</sup> Villabianca, p. 308.

<sup>6</sup> La Mantia, II, p. 115.

La schiavitù medievale bianca, europea orientale, domestica, molto femminilizzata<sup>7</sup>, cede il passo a quella moderna, nord e centro africana, prodotta dalla corsa e composta da forzati e *captivi*. La schiavitù legata alla guerra da corsa è un fenomeno numericamente e socialmente rilevante nella storia del Mediterraneo moderno (lo si sta solo da poco tempo cominciando a quantificare); la *leyenda aurea* della sua insignificanza numerica rispetto alla schiavitù atlantica, della precoce trasformazione in servaggio, della sua residualità, del suo rapido declino, della particolare bonarietà del trattamento degli schiavi, trovano scarse conferme documentarie. Piuttosto costituisce il fondamento della mitologia di una modernità europea che sarà alla base della convinzione della sua superiorità a giustificazione della politica coloniale. La schiavitù come effetto della guerra da corsa è, come dicevo, una delle forme della schiavitù mediterranea, non la sola. A questo traffico interno si aggiunge l'altro flusso di schiavi che giunge da una delle carovaniere transsahariane, quella che da Bornou e dal lago Tchad conduce a Barca (in Libia) e da qui al mercato di Scoglitti (Ragusa) e Augusta (Siracusa) oppure quella proveniente dall'oriente al bagno di Messina o proveniente da Tunisi e Tripoli al mercato di Palermo. "Nel XV secolo questo traffico è controllato da Catalani installati a Siracusa, che al ritorno esportano grano"<sup>8</sup>. Ma ci sono contratti di acquisto di schiavi anche da mercanti portoghesi, genovesi, pisani, veneti e di Piombino<sup>9</sup>, chiamati anch'essi *negrieri* nelle fonti notarili. Gli schiavi vengono indirizzati verso la penisola iberica, il nord Italia, la Francia meridionale. E d'altronde, i primi africani portati nel Nuovo mondo, forse a Hispaniola (Haiti) sin dal 1498, ma sicuramente dal 1502, giungono dall'Europa meridionale; e ancora non ha ricevuto la dovuta attenzione il ruolo – che da alcune ricerche in corso si annuncia imponente – dei banchieri fiorentini e genovesi nella istituzione del sistema schiavista moderno. In generale, la schiavitù mediterranea ha costituito una fondamentale e solida esperienza a cui la tratta atlantica ha potuto guardare come a un antecedente, soprattutto verso la tradizione giuridica e ideologica che qui si è costruita attraversando l'età antica e quella medievale e giungendo all'età moderna.

<sup>7</sup> Verlinden.

<sup>8</sup> Pétré-Grenouilleau, p. 41.

<sup>9</sup> Gaudioso cita "un famoso Antonio Gonzales", p. 39.

## I captivi

Dunque ci sono cristiani ridotti in schiavitù in terra musulmana e musulmani ridotti in schiavitù in terra cristiana. Questa reciprocità produce una serie di conseguenze. Gli schiavi, oltre e forse più che per il valore del loro lavoro, acquistano pregio come merce di scambio. Il riscatto dei *captivi* affidato nel medioevo agli ordini religiosi dei Trinitari e dei Mercedari, viene nel XVI secolo gestito da istituzioni laiche e confraternali, quali la *Santa Casa per la redenzione dei cattivi* a Napoli (1548), l'*Arciconfraternita del Gonfalone* a Roma (1581), l'*Arciconfraternita per la redenzione dei cattivi* a Palermo (1595) e il *Magistrato del riscatto* a Genova (1597). La confraternita palermitana, la cui giurisdizione si estende a tutta l'isola, cessa l'attività di riscatto nel 1830 e si estingue nel 1860. Con il denaro raccolto in patria tramite elemosine, donazioni e lasciti di pii testatori, l'istituto provvede al riscatto di schiavi poveri e siciliani; chi avesse potuto provvedere al proprio riscatto è tenuto, una volta in patria, a restituire il denaro alla redenzione. L'operazione di riscatto è complessa anche perché i Barbareschi rifiutano la moneta siciliana e pretendono di essere pagati in moneta spagnola; così la Redenzione si rivolge a Genova per il cambio delle monete, poiché in questa città confluisce buona parte dell'oro spagnolo e i cambiavalute genovesi controllano la più importante fiera di cambio italiana che si svolge a Piacenza ogni tre mesi. Con questa fiera i banchieri genovesi controllano invero la circolazione e il corso dei cambi in tutta Europa, fissano i prezzi del denaro e rivendono le lettere di cambio. Le monete spagnole invadono, anche per questa via, il mercato finanziario del Mediterraneo e sono ricercatissime a Istanbul, Tunisi, Algeri, ecc. Ricevute le monete siciliane, i mercanti genovesi le trasferiscono ai redentori in Barberia tramite lettere di cambio. Lo stesso fanno i banchieri ebrei sefarditi di Livorno che si rivolgono invece ai loro diretti corrispondenti in nord Africa; nei riscatti (numericamente inferiori) nel Levante, invece, sono coinvolti mercanti veneziani e ragusei. Questo complesso giro di denaro aumenta i costi del riscatto per le provvigioni richieste dagli intermediari (già nel cambio i mercanti genovesi e livornesi lucrano il 4-6% di interesse) che cresce sino al 30% della cifra iniziale, coinvolgendo in quello che è diventato un buon affare numerosi operatori, compresi i missionari apostolici e i consoli delle nazioni cristiane in Barberia<sup>10</sup>. Il ricco archivio della Deputazione con-

---

<sup>10</sup> Romano e Mafriici.

serva un numeroso gruppo di lettere che, tra XVI e XVII secolo, vengono recapitate ai parenti di quanti sono finiti in potere dei corsari barbareschi. Racconterò la schiavitù con le parole di chi l'ha subita, approfittando di questa fonte preziosa.

Ci si poteva imbattere nei corsari nelle circostanze più disparate durante gli spostamenti necessari al proprio lavoro o alle proprie necessità: "Carissima mia madre e fratello, per disgratia o peccati mey questo mese di aprile [1592] fui capitato scavo di turqui nel capo di Santo Vito [...] e mi hanno portato qui in Biserta hove mi hano venduto in precio di cento scuti"<sup>11</sup>. "To mi imbarcai a San Vito – scrive Antoni di Amico alla moglie il 2 settembre 1594 – portava dui cantara di chiappari et per non li potiri portari per terra mi imbarcai et su scavo tutto per travagliari per la nostra casa e camparvi"<sup>12</sup>. Il piccolo cabotaggio, la navigazione costa a costa, aggira i problemi causati dalla cattiva viabilità dell'isola, le cui strade e trazzere sono spesso interrotte per le frane, l'esondazione stagionale dei fiumi per lo più a regime torrentizio, infestate dai banditi, ma non è esente, come si vede, da altri pericoli. Se ne parte da Palermo per andare alla tonnara di Trabia Paolo Tartamella, quando viene catturato insieme ai suoi compagni di viaggio<sup>13</sup> e, provenienti da Napoli, nei pressi di Ustica il palermitano Cristofalo Lodi e gli altri passeggeri vengono "presi e spogliati" dai corsari tunisini<sup>14</sup>. Salvo Garofano scrive alla moglie il 9 agosto 1598: "Dopo che mi partio di Napoli per venirmindi in casa essendo per mare mi arrivarono quattro galeri di Turchi e con 19 persone dentro"; catturato lo conducono a Tunisi e lo vendono per ottanta scudi ai "crudeli ginizari". Una raccomandazione chiude la missiva. "Direti a mio niputi Filippo che apra li ochi quando va per lo mare e supra tutto si guardi di non andare a la larga"<sup>15</sup>. Viaggiare sottocosta per evitare l'assalto è una misura di prudenza, che non può essere osservata nei viaggi più lunghi, soprattutto quelli in direzione di Napoli: le isole attorno alla Sicilia, nelle cui cale i corsari barbareschi si appostano, rappresentano i punti di maggiore rischio: l'isola di Ustica e le Eolie per chi va verso Napoli; Favignana sulla tratta Palermo-Trapani; Pantelleria e Lampe-

<sup>11</sup> Archivio di Stato, Palermo (ASP), Redenzione dei Cattivi (Red.), Riveli (Riv.), vol. 523, c. 158.

<sup>12</sup> Ivi, c. 16.

<sup>13</sup> Ivi, c. 390.

<sup>14</sup> Ivi, c. 252.

<sup>15</sup> Ivi, c. 374.



duca sulla rotta per Mazara. Queste isole vengono frequentemente spopolate dalle incursioni barbaresche. I corsari piombano all'improvviso sulle imbarcazioni e sugli insediamenti costieri, le incursioni non risparmiano nessuna zona dell'isola, ma si addensano com'è ovvio attorno alle sue coste meridionali – le più prossime alle coste africane – da Gela a San Vito lo capo, insistendo su Licata, Sciacca, Mazara, Marsala, Trapani, Favignana e, superato il capo di San Vito, si avvicinano alla capitale del vicereame, toccando Castellammare, Isola delle femmine, Trabia, Termini Imerese, Cefalù, spingendosi fin dentro il messinese, raggiungendo Brolo e Milazzo. Nemmeno la costa orientale della Sicilia viene risparmiata e incursioni colpiscono Taormina, Mascalì, Catania, Augusta, Siracusa, Avola, Scicli.

Una volta catturati, barche, merci, equipaggio e passeggeri vengono trainati nelle città di provenienza dei corsari; gli algerini prediligono battere le coste iberiche e italiane, tunisini e tripolini quelle siciliane, adriatiche ed egee, i marocchini le coste iberiche e atlantiche, ma oltre Gibilterra verso le Canarie e le Azzorre a metà Seicento si spingono anche gli algerini: entrambi all'assalto delle navi dirette a Cadice e Lisbona. I *cattivi* siciliani vengono portati soprattutto a Biserta e a Tunisi, qui vengono distribuiti insieme alle altre prede tra chi ha partecipato all'impresa e chi ne ha diritto (il *dey* di Tunisi riceve uno schiavo ogni otto), rinchiusi nei bagni pubblici (ce ne sono sei ad Algeri, undici a Tunisi, tre a Tripoli), portati al mercato. Comincia la dura vita del *cattivo*, fatta di lavoro, stenti, malattie, maltrattamenti<sup>16</sup>, speranze di riscatto. Le lettere che i *cattivi* scrivono a familiari, amici e conoscenti per informarli di essere in vita e in buona salute, dare notizia di sé, chiedere aiuto e soprattutto il denaro occorrente per il loro riscatto enfatizzano le condizioni della schiavitù: vogliono commuovere, persuadere, ispirare sentimenti di pietà e di solidarietà, ma, ciò considerato, restano comunque una miniera di informazioni sulla condizione schiavile nelle città corsare.

## Il riscatto

La schiavitù si rivela una fase transitoria del ciclo di vita che può persino presentarsi più volte. Giorgio D'Alessandro è un "patrone di barca", genovese trapiantato in Sicilia e divenuto cittadino palermitano-

<sup>16</sup> Il 10% degli schiavi muore di morte violenta per mano dei padroni, Barrio, p. 116.

no per avere sposato una donna del luogo; percorre frequentemente la rotta Palermo-Tunisi per trasportare merci e passeggeri. Catturato la prima volta alla fine del Cinquecento, diventa schiavo del segretario del pascià di Tunisi; viene riscattato dalla Redenzione nel 1599 e riprende la via del mare. Nel 1619 lo ritroviamo di nuovo schiavo e, dopo un anno, viene nuovamente riscattato. Nel 1627 viene catturato per la terza volta mentre naviga verso la Spagna e torna nuovamente schiavo a Tunisi, da dove riesce a liberarsi grazie all'aiuto di un rinnegato palermitano che garantisce per lui la futura restituzione alla Redenzione del denaro del suo riscatto. Quello che lo riporta in Sicilia è forse l'ultimo suo viaggio per mare, Giorgio ha ormai 65 anni<sup>17</sup>.

Il riscatto è la preoccupazione maggiore che ispira le missive: bisogna suggerire ai familiari come raggranellare i soldi necessari, persuadere amici e benefattori a intraprendere quest'opera di carità, influenzare i redentori ufficiali a inserire il proprio congiunto nella lista dei prossimi redenti dalla deputazione, organizzare una redenzione in proprio. La via più breve è, infatti, di usare le proprie risorse: "In Biserta mi hano venduto in precio di cento scuti però se io mi voglio riscattare n'ho di bisogno cento et però vi prego quanto umilmente posso che facciate tutto il possibile di cavarmi di qua et però vendete la mia casa co il vestimento mio [chiedete prestiti ai miei conoscenti che rimborserò al mio ritorno e se poteste] comprare un turco et mandarlo di qua con que lui [il padrone] mi facesse libero qua mi pare la via meglio comoda avisandovi come il mio padrone si chiama Iedic Valevente di Algeri [...]. Io vado con le galere con il mio padrone et dopo a la tornata anderemo in Algeri"<sup>18</sup>. Gli schiavi intervengono attivamente nella propria liberazione, preannunciano i loro successivi spostamenti, suggeriscono possibili scambi, tessendo reti di informazioni che dalla Berberia portano a Istanbul, a Napoli, passano per Malta, per Stromboli, giungono a Palermo e a Trapani, ripercorrendo le stesse rotte della corsa e del commercio per mare. Questa loro conoscenza di luoghi, uomini, istituzioni diventa un vero e proprio *know how* nel caso che dopo il riscatto vogliano intraprendere un'attività commerciale, diventare collaboratori e spie, organizzare la lucrosa e rischiosa fuga di altri schiavi (da Tunisi in Sicilia e da Algeri alle Baleari si arriva dopo un giorno di mare, se il vento è propizio), sfidando le pene molto severe previste per gli schiavi fuggitivi e i loro complici.

---

<sup>17</sup> Romano, 2005, pp. 159-162.

<sup>18</sup> ASP, Red., Riv., vol. 523, c. 158, cit.

Il palermitano Cristofalo Lodi, catturato dai corsari tunisini a Ustica sul traghetto proveniente da Napoli, scrive alla moglie Bettucza: “Ora e tempo di mostrare il vostro vero amore et quanto mi amate come io amo vui non lasciate cosa a vendere ne che fare con parenti e amici et favori di signori et denari da Idio a provvederme centocinquanta scuti et mandarmeli quanto più presto possite”. Per vincere le possibili resistenze della donna a disfarsi di ogni avere, aggiunge: “La morte e fine di tutto, ma perdenza di roba con il tempo si travaglia et si torna in casa”<sup>19</sup>. La cattura può avere allontanato un figlio ribelle, un fratello litigioso o un coniuge non amato, mille dubbi assalgono i *captivi* sulle reali intenzioni dei familiari. I denari si raggranellano vendendo quello che c’è in casa o ricevendo prestiti da amici o chiedendo favori ai signori che possono intervenire in vario modo, non soltanto con “limosine”, ma soprattutto mobilitando la loro rete di relazioni. Le lettere chiedono, una dopo l’altra, di interessare il barone di Montemaggiore, il rettore della Deputazione per il riscatto, un mercante greco che si trova in una certa strada di Palermo, uno zio cappuccino e il giovane barbiere Paulo Tartamella suggerisce al padre di intervenire presso un non meglio identificato “principe venuto in porto con la sua feluca, [...] con il signor Ferdinando e tante signori che aveti per amici in Palermo”. Inoltre, ricorda al padre che, oltre che dalla redenzione, elemosine per il riscatto sono erogate dalla chiesa di San Nicola alla Kalsa e soprattutto “che li barberi di Palermo anno li soi capitoli che quando se retrova uno di larte in bisogno et in necessitate labiano ad giotare, et mettiri un tanto per uno di la loro chiesa di Santo Antonio”<sup>20</sup> e indica i consoli della maestranza da interessare alla faccenda. L’intraprendente giovane, inoltre, ha avuto da un francescano il recapito di un cardinale romano e anche a lui ha scritto, chiedendo di essere inserito tra i beneficiari di qualche elemosina, al fine di racimolare i trecento scudi del suo riscatto.

La richiesta di denaro è frequentemente accompagnata da quella di trovare in patria uno schiavo moro da scambiare: “Si potessiti comprare un turco e mandarlo di qua”, scrive Nocentio da Messina alla madre e al fratello<sup>21</sup>; qualche volta i *captivi* vengono a conoscenza di familiari e amici dei loro padroni schiavi in terra cristiana e cercano di costruire una rete che renda possibile lo scambio. I barbareschi,

---

<sup>19</sup> Ivi, c. 252.

<sup>20</sup> Ivi, c. 390.

<sup>21</sup> Il 4 maggio 1592, ivi, c. 158.

infatti, non riscattano i propri correligionari caduti in schiavitù nei paesi cristiani, ma piuttosto li scambiano attraverso complesse procedure, dando la precedenza sugli stessi mori ai turchi, che costituiscono la classe dirigente maghrebina.

Silvestra Mulè scrive alla signora Antonia Saragusa, cui la lega un rapporto certamente asimmetrico – si firma “la vostra prontissima scava sempre che vi ama di core” – raccontando di essere caduta nelle mani di un uomo crudelissimo il cui fratello è a sua volta schiavo del generale delle galere di Sicilia. Un’informazione preziosa se la dama potesse intervenire presso il generale per perorare lo scambio tra i due schiavi<sup>22</sup>. Oppure, il genovese Bartolomeo Paroto informa la moglie di avere incontrato a Scio un rinnegato genovese, Mami Rais, che ha gran desiderio di avere notizie dei suoi fratelli e nipoti rimasti in patria e, qualora la moglie riuscisse a ottenere dai parenti di stanza a Palermo delle lettere per il loro congiunto, “detto Mami raiso genuiso sarria causa di la mia liberta”<sup>23</sup>.

Quando i parenti non rispondono, cresce la disperazione: “Carissima matri, la presenti si fa per donarivi aviso come io sto molto male di persona, di roba, di denari abandonato di tutti di matri di patri di frati che non tengo e sugno sulo et nato di la petra chi nun spera nixuno sicurso altro chi di lu eternu diu [...] non notte non giorno non mangio non vivo non dormo si non pensare a vui [e nomina una serie di persone che] potissiro fari chi per via di faguri chi per via di limosina potissivo levarli uno scavo di sopra li galeri chi fusse bonu a luvarmi a mia di gua”<sup>24</sup>. Iacomo Forno, il 18 marzo 1593, scrive alla “consorte carissima” del suo “cordoglio così crudele che non feci altro che piangere” per essere stato dopo la cattura venduto a un capitano di Stromboli chiamato Mami Corso. La lettera è piena di saluti e raccomandazioni a familiari, cognati, nipoti, cugini, compari, amici, vicini a cui raccomanda la sua necessità; “bizogna avere pacientia”, nel frattempo, aggiunge, “vi prego che non vi vogliati pigliare malinconia”.

Santo Lo Sardo, schiavo a Scio, raccomanda alla moglie i figli “a li quali pensando ogni hura mi xippano l’anima e lu cori e mi fanno buttari lacrime di sangu”. Pietro Lupo apprende in cattività della morte della moglie e scrive al padre una “dolorosa litera piena tutta di

---

<sup>22</sup> Ivi, c. 265.

<sup>23</sup> Il 29 marzo 1591, ivi, c. 96.

<sup>24</sup> Nel 1593, ivi, c. 53.

travagli pianto e lacrime e dispiacerio del mio core poiché mi morsi lu bastoni di la mia vita”, ma poiché è la volontà di Dio occorre avere pazienza “che li travagli son signo che dio ci vuol beni”<sup>25</sup>. La malinconia prende spesso lo schiavo, che si descrive “scontentissimo”, “abbandonato”, privato degli affetti, maltrattato, disperato e questo stato d’animo rappresenta un vero e proprio difetto che può persino deprezzarlo, rendendolo poco produttivo: essere *nguttatu*, angosciato, mingere il letto, l’indole rissosa e l’ubriachezza sono i difetti indicati dai contratti siciliani studiati da Avolio.

### Schiavi in Barberia

La separazione è il primo trauma, la mancanza di notizie da casa, come si vede, la principale fonte di ansia: “Vi ho scritto tanti et tanti literi”, scrive Giosepe de Girardo alla sorella il 5 settembre 1595, ma nessuna ha avuto risposta “et di questo ne sonno molto meravigliato come al tutto di me venni sete scordati [mentre] la mia consolatione [sarebbe di] havere da voi una litera, fatimi ariconoscere che mi amati”<sup>26</sup>. “Vui mi pari – rimprovera Iosephi Sanciza alla sorella – che aviti poco cura a li fatti mei che aio mandato multi literi e mai non fu impossibili recipiri da voi uno signo di litera”<sup>27</sup>. “Nelli cinque anni che io sono schiavo non mi avete mai mandato una sola letera solamente per sapere se siete vivi o morti”, scrive alla moglie Giulia Girolamo d’Elia che tempo prima deve avere chiesto i soldi del suo riscatto alla famiglia: è “tanto tempo che sono schiavo che solamente a un carlino il giorno avresti fatto non cinquanta scudi ma ne averesti fatti dugento perché oggi il mio padrone mi lasserebbe per cinquanta schudi”<sup>28</sup>. Si può sospettare in certi casi che la mancanza di notizie nasconda la scarsa volontà di occuparsi del destino del congiunto, l’indifferenza o la tirchieria. Il giovane Nardo Iuliano chiede che venga utilizzata per il suo riscatto l’eredità della madre, defunta durante la sua cattività. I suoi rapporti con il padre sono stati in precedenza molto difficili; scrive: “Padre mio carissimo se per li tempi passati me habiate trovato per lo fiol de

<sup>25</sup> Il 25 aprile 1595, ivi, c. 211.

<sup>26</sup> Ivi, c. 121.

<sup>27</sup> Il 15 aprile 1596, ivi, cc. 122-123.

<sup>28</sup> Il 15 agosto 1596, ivi, c. 40.

mala obidentia, voi prego per l'amor de signore Idio che mi perdonerete et rimetto li mei errori ala mia gioventu. Io ho havuto la nova qualmente la mia madre e stata morta et lassatu alcuno adiuto per cavar me da questo cativerio. Et per noi per l'amor di signor Idio prego che farete contento non guardando li tempi passati adiutar et cavar me da questo crudel pene et travaglio"<sup>29</sup>. Vincenzo Mancuso ha chiesto più volte aiuto economico alla sorella "e sunnu tri anni che aspett[a] questi denari"; ora cerca di impietosirla scrivendole di non avere nemmeno pane a sufficienza, che l'intera giornata va in giro con un asino a vendere acqua, che il padrone gli dà spesso cinquanta bastonate ai piedi come punizione, che se non fosse per l'aiuto di altri schiavi sarebbe già morto. Chiede di fargli avere quattro botti di vino per ricavare in cattività quanto serve per riscattarsi<sup>30</sup>. A non avere notizie da casa ci si "piglia gran fantasia", si "sta in travagli", ci si persuade che "di giorno in giorno vi andate adimenticando di me", come scrive Benedicto Caffati<sup>31</sup> alla moglie. Di contro, ricevere lettere "tutti pieni di conforto e consolazione [...] genera allegrezza infinita perché ho inteso il vostro bene"<sup>32</sup>. Il palermitano Geronimo Galia rimprovera aspramente i suoi figlioli: "Saluto tutti et benedico benche a me siano stati e sono ingrati io povero preso alla catena al martirio et stento con tanta pena et travaglio et essi a spasso [...] et sono tanto ingrati et discortesi che almeno di lettere non mi consolano in tanto affanno non sarrei stato se uno di essi fusse venuto per marinaro co tanti vascelli che ne veneno qui per mirarme et consolarmi se essi havessero voluto per lo ufficio di figliuoli amorevoli me haverriano rescattato"<sup>33</sup>.

Le lettere sono scritte subito all'arrivo in Barberia, nonostante le difficoltà<sup>34</sup>, da compagni di prigionia che sanno scrivere<sup>35</sup>, affidate a marinari o a rinnegati che prendono il mare (una feluca per Napoli, un patron di barca che torna a Genova). Poi i *captivi* continuano a scrivere per avvertire dei loro spostamenti, a Costantinopoli, a Algeri,

---

<sup>29</sup> Il 21 aprile 1595, *ivi*, c. 194.

<sup>30</sup> Il 22 gennaio 1598, *ivi*, c. 270.

<sup>31</sup> Il 1597, *ivi*, c. 108.

<sup>32</sup> *Ivi*, c. 140.

<sup>33</sup> *Ivi*, 28 giugno 1598, c. 374.

<sup>34</sup> "Nun tegnu dinari di comprari carta", scrive Gio. Vincenzo Di Caro, 23 gennaio 1593, *ivi*, c. 53.

<sup>35</sup> "Quista litera la fici scriviri di notti at ala immuchiuni di nautru scavu ginoisi". *Ivi*, 2 ottobre 1598, c. 432.

a Valona<sup>36</sup>, avvertono che vanno in mare nei mesi destinati alla corsa con l'equipaggio del padrone, che la flotta corsara sverna a Tunisi e nella bella stagione si trasferisce a Biserta; soprattutto contano gli anni trascorsi in cattività con una vena di rimprovero per i familiari che non hanno saputo impedirlo. Mediamente trascorrono cinque-dieci anni prima del riscatto durante i quali vivono nei bagni, lavorano tutto il giorno, hanno una alimentazione insufficiente (biscotto, fave, pane e olive, ma spesso solo pane e acqua): "bastunati assai et pani pocu", scrive uno e un altro dichiara di non riuscire a saziarsi mai. Sono sporchi<sup>37</sup>; pidocchi e cimici sono i compagni abituali, restano in catene anche la notte<sup>38</sup>. Sottoposti a continue e crudeli punizioni corporali, soffrono il freddo e le malattie (cardiache, polmonari, tigna, febbre, paralisi, ernie, fratture). Un giovane manda alla madre pochi eloquenti versi: "Matri che haviti figli in barbaria / tucti piangiti et lagrimati / forti che vano per quella scura barbaria / morti di friddu e boni bastunati / che quando e lura di lavemaria / vanno a quatro et a cinque incatinati"<sup>39</sup>.

Nel bagno c'è però anche una taverna, gestita da schiavi o da affrancati (perciò il palermitano Vincenzo Mancuso chiede alla sorella quattro botti di vino?) e la possibilità di avere l'assistenza spirituale da parte di religiosi autorizzati, schiavi o liberi. I remieri incatenati ai banchi delle galere soffrono la condizione più disgraziata: lo sforzo fisico del remo è estremo, soprattutto nel momento dell'abbordaggio, sono continuamente frustati dall'aguzzino, muoiono spesso nei naufragi perché restano incatenati al banco. "Lavoro, castighi, miseria, poco cibo, pidocchi, cimici, miseria [li] hanno fatti diventare degli scheletri che se non fosse per la pelle che tiene insieme le ossa il corpo si sarebbe afflosciato"<sup>40</sup>. Le donne hanno una vita migliore se sono giovani e belle, destinate all'harem o al servizio domestico; se sposano un musulmano vengono liberate il giorno delle nozze: sono domestiche, spose, madri, concubine e rinnegate, rinunciano a essere riscattate per potere rimanere accanto ai propri figli, soprattutto

<sup>36</sup> "Vi aviso che qua a Biserta ne pigliano per andare alla armata turchesca per vogare il remo non so se andrò o resterò", ivi, c. 41.

<sup>37</sup> "Et iu adisiu una camisa lorida chi mi la lava lu sabatu la sira", ivi, c. 396.

<sup>38</sup> Il padrone "mi teni intra a lu so giardino con dui catini a li pedi et con guardie", ivi, c. 432.

<sup>39</sup> Angilo La Galia, 25 gennaio 1598, ivi, c. 261.

<sup>40</sup> Barrio, p. 121.



to se sono bambini. La tolleranza coranica verso gli schiavi si ferma davanti al tentativo di fuga che viene punito con la morte, ma muoiono anche per la durezza del lavoro, per i crimini commessi, perché non vogliono rinnegare. I maltrattamenti aumentano se arrivano notizie dall'Europa di analoghi maltrattamenti inflitti agli schiavi musulmani in terra cristiana.

La schiavitù è sopportata con rassegnazione (la parola più frequente nelle lettere è "pazienza"), viene sentita come una pena inflitta da Dio per le colpe commesse, una prova che conduce alla dannazione o alla salvezza: "Quanto ho patito e continuo a patire, il dio sa il tutto – scrive Lazaro Conforto da Alessandria alla madre il 20 aprile 1593 – che mi trovo scavo nella più triste parte di Turchia, il dio per li miei peccati mi mandò a purgarli in questo loco, et notte e giorno non fo altro il piangere e suspirare videndomi maltrattato [...] la mala sorti mia mi ha voluto condurre in questo termine che mi ritrovo con dui cateni al pedi et amuscialatu [?] di mano di continuo et bastuniato et maltrattato che io non lo posso dire"<sup>41</sup>. Girolamo d'Elia prega il compare di non essere abbandonato "tale io non mora in mano di inimici perché saria dannato"<sup>42</sup>. "Et fu proprio volontà di nostro signore cossì come esso mi feci andare scavo spero mi farrà andare in libertà", scrive Santo lo Sardo da Scio<sup>43</sup>. "Quanto al mundo succedi tutto dipendi de la mano de dio e quel tanto ad opera con noi tutto lo fa a bon fine a gloria sua e a salute nostra sì come si leggi claramenti per deus quos amat corrigat et castigat adunca nui essendo castigati signo e che semo amati e di questa tribulacioni piu presto doveriamo ralegrarci che attristarci"<sup>44</sup>. Cavarli dalle pene è come "cavare una povera anima dal purgatorio", scrive al padre Nardo Iuliano, "fiol de mala obedientia per li tempi passati", mentre chiede perdono e "rimetto li errori a la [sua] gioventù"<sup>45</sup>. "Cavandomi fora da questi intrichi scacciate una anima dal limbo", scrive Filippo di Salvatore alla "carissima e amorevole madre"<sup>46</sup>. Da Dio dipende la colpa e il perdono, la schiavitù e la redenzione nella sua doppia accezione di liberazione dalla schiavitù e dalla colpa. I nostri schiavi sono buoni cristiani.

---

<sup>41</sup> ASP, Red., Riv., vol. 523. c. 132.

<sup>42</sup> Il 5 agosto 1593, ivi, c. 39.

<sup>43</sup> Il 7 gennaio 1595, ivi, c. 128.

<sup>44</sup> Auliveri Lainzano alla famiglia da Algeri, il 3 dicembre 1595, ivi, c. 140.

<sup>45</sup> Il 21 aprile 1595, ivi, c. 194.

<sup>46</sup> Il 24 aprile 1595, ivi, c. 102.



### **“Farsi turco”: i rinnegati**

In alcune lettere tra i motivi di sofferenza fisica e psicologica compare anche il pericolo di abiurare la propria fede. Nardo Zumbico a Biserta è schiavo di un giannizzero che possiede già due schiavi rinnegati con cui va in corsa: “Et me dicino fatti moro pero io dio me ne guardi che meglio voglio morire che io lassari la mia fidi che spero che la nostra donna di trapani me darra la sua santa gracia”<sup>47</sup>. Natalino Russo scrive alla madre: “Ca ogni giurnu mi mangianu la testa che volissi arinegari” e aggiunge drammaticamente: “Si io moru ca moru dannatu”<sup>48</sup>. Sembraerebbe esserci in questi casi una certa pressione alla conversione da parte dei padroni. Sappiamo che è consentito agli schiavi praticare la propria religione: ad Algeri c’è una mezza dozzina di cappelle e di chiese dove viene celebrata all’alba la messa, si somministrano i sacramenti, si educa alla dottrina; i peccati più comuni sono maledizioni, blasfemia, ubriachezza, sodomia. Prima del 1650 sono preti, schiavi e liberi, a occuparsi dell’assistenza spirituale e del servizio religioso nei bagni; più difficili i contatti con gli schiavi domestici, soprattutto fuori dalle città e con i condannati a morte. I religiosi seppelliscono i morti nei cimiteri cristiani sin dalla metà del XVI secolo con corteo funebre e orazioni. Ma indubbiamente nella “frontiera geopolitica e religiosa tra Islam e Cristianità [che va] dal regno di Napoli alle Canarie, passando per le isole e regioni costiere, dalla Calabria a Gibilterra all’Algarve, le genti che vivono in prossimità di questa frontiera sono a tutti gli effetti vulnerabili. Sono a portata d’armi, di moschee e di muezzin”<sup>49</sup>.

In molti casi la schiavitù diventa così l’occasione per transitare dal cristianesimo all’islam e viceversa, ma rinnegano anche ebrei, luterani, calvinisti, anglicani; in qualche caso il passaggio avviene più volte, in concomitanza con il transito delle frontiere tra il mondo musulmano e quello cristiano. Vedremo a breve il caso del greco Juan Cocudo. Il rinnegato è il *cattivo* cristiano che abbraccia la religione musulmana. Per la chiesa rinnegano i deboli che preferiscono perdere l’anima per salvare il proprio corpo e gli ambiziosi che vogliono conseguire onori e ricchezze impensabili nel loro paese. Entrambi peccatori! In questo

<sup>47</sup> Il 15 luglio 1598, ivi, c. 343.

<sup>48</sup> Il 2 ottobre 1598, ivi, c. 432.

<sup>49</sup> Bennassar, p. 153.

mare tutto transita e si muove, niente resta fermo e uguale a se stesso: la mobilità è geografica, sociale, religiosa. I motivi per rinnegare sono molteplici: il desiderio di vendicarsi di un Turco da cui si sono subito maltrattamenti (un cristiano non può rispondere alle offese ricevute); rinnegano i delinquenti e i creditori insolvibili; i marinai e i mercanti che hanno litigato con Turchi; i cristiani sorpresi in flagrante rapporto carnale – illecito per definizione – con Turchi maschi e femmine; chi dalla conversione pensa di avere salva la vita; le risse per i motivi più banali stanno all'origine di molti guai giudiziari risolti con la conversione all'Islam<sup>50</sup>. Rinnegano anche preti e frati, talvolta per motivi dottrinari; nell'età della Riforma e della diffusione delle idee luterane forte è il richiamo dell'Islam da parte di uomini desiderosi di una religione più libera. I dubbi riguardano la verginità della Madonna, l'obbligo del celibato ecclesiastico<sup>51</sup>; l'obbligo di non mangiare carne il venerdì; l'uso delle immagini (la Croce è un pezzo di legno); l'esistenza dell'inferno come luogo di punizione ("nessuno è tornato dall'inferno coi piedi bruciati!"); la remissione dei peccati attraverso la confessione (i peccati si cancellano con le abluzioni rituali); la grazia (si è destinati dalla nascita se ci si salva o no) e soprattutto che tutte le religioni possono condurre alla salvezza spirituale. Dichiarazioni pericolose contro le quali la chiesa post tridentina si batte con estrema determinazione.

Se per il Corano "i credenti sono tutti fratelli", la conversione all'Islam diventa una tappa verso l'affrancamento. Per questa ragione i *cattivi* cristiani rinnegano e esattamente per scongiurare questo pericolo la chiesa interviene a riscattarli dalle mani dei Turchi. La prospettiva di una schiavitù perpetua, qualora non si possano far giungere notizie alla famiglia o si sia finiti in sperduti luoghi dell'interno oppure il desiderio di alleviare le sofferenze della schiavitù possono spingerli a "prendere il turbante" con immediate vantaggiose ricadute sulle proprie condizioni di vita. I missionari che svolgono il loro apostolato nel Maghreb sottolineano, al contrario di quanto scrivono i nostri schiavi nelle lettere citate, la scarsa violenza esercitata dai turco-barbareschi nei confronti dei cristiani al fine di farli convertire. Non è facile essere accettati nella nuova religione e gli schiavi che vogliono rinnegare sono considerati bugiardi, disposti a tradire, capaci

---

<sup>50</sup> Dan.

<sup>51</sup> Così il francescano Vincenzo Calandrino, rinnegato, al Santo Uffizio il 1617, Archivo Histórico Nacional (AHN), Inquisición Sicilia (Inq. Sic.), lib. 900, f. 30v.

di trasgredire i precetti coranici, la sincerità della nuova fede religiosa viene sottoposta a verifica. Agli inizi del '600, don Diego da Napoli, monaco cassinese e schiavo a Tunisi scrive: "Accade che molti Christiani scelleratissimi tentino di farsi Turchi contro la volontà del padrone, il che a nessuno è permesso, anzi sogliono averlo per male, e massime quando lo schiavo è utile al remo o ad altro mestiero che lo fanno mettere in catene, e con battiture e altri maltrattamenti [...] vedendosi in disgrazia de' Turchi, e malvisti dalli Christiani ricorrono alla scusa d'haver peccato tentati dal Diavolo"<sup>52</sup>. Alla teoria delle conversioni forzate occorre guardare con molta prudenza.

Difficile quantificare il numero dei rinnegati: nel 1580 il redentore Diego de Haedo ne conta ad Algeri 6.000, che raggiungono gli 8.000 (di cui 1.200 donne) nel calcolo che ne fa padre Dan nel 1630. Tra 20 e 25.000 sono i *captivi* di Algeri tra 1580 e 1620. A Tunisi se ne contano 3-4.000 in totale (6-700 donne), un centinaio a Tripoli. Più disposti a rinnegare gli elementi più deboli e meno provvisti di denaro e relazioni o, per converso, i più audaci e ambiziosi: da un lato quelli che per timore di non essere riscattati preferiscono perdere la vita dell'anima pur di salvare quella del corpo; dall'altro quanti vedono nell'abiura la possibilità di tentare la fortuna nel Levante, acquisendo onori e ricchezze. Poco disponibile all'avventura d'oltre oceano, la cristianità dell'area mediterranea spinge i suoi uomini verso il nord Africa, un mondo caratterizzato dalla mobilità sociale che apprezza il coraggio, l'intraprendenza l'ambizione. Niente di simile avviene sull'altra sponda: per Braudel "il Turco apre le porte, il cristiano chiude le sue". La mobilità sociale caratterizza le città barbaresche dove tra il 1453 e il 1623 su 48 visir, pascià, bey, 33 sono "rinnegati": Hasan Agha eunuco e re di Algeri dal 1533 al 1543 è sardo, Asta Morato, bey di Tunisi nel 1637 è un ligure, Mamy genovese come Scipione Cicala, calabresi Uccialli Pascià, re di Algeri dal 1568 al 1571 e Yousuf, cadì di Tlemcen nel 1556; veneziano Ali Piccinino, padrone di Algeri dal 1638 al 1645, come Hasan Pascià, per tre volte re di Algeri e come Cecilia Baffo, figlia naturale del veneziano Nicolò Venier, presa a 12 anni, sposa del sultano Selim III e madre dell'erede dell'impero turco<sup>53</sup>. Le Reggenze attraggono non solo debitori insolventi o ecclesiastici pentiti, disertori dei presidi

---

<sup>52</sup> Mafrici, p. 127.

<sup>53</sup> Heers.

spagnoli in terra d'Africa, ma anche chi vuole fare fortuna. Di loro si favoleggia in Occidente come di un Eden di libertà sessuale (tollerata l'omosessualità e praticata la poligamia), di prosperità e di abbondanza. Riprovati dalla chiesa come "ignobili", "abietti", senza onore, sono però "fabbrì della loro fortuna".

I rinnegati rendono "l'incredibile popolo di Algeri"<sup>54</sup> assolutamente cosmopolita, composto com'è di rinnegati moscoviti, valacchi, bulgari, polacchi, ungheresi, boemi, tedeschi, danesi, norvegesi, scozzesi, inglesi, irlandesi, fiamminghi, borgognoni, francesi, navarrini, aragonesi, catalani, maiorchini, gallegghi, sardi, corsi, siciliani, calabresi, napoletani, toscani, genovesi, savoiard, lombardi, veneziani, slavoni, albanesi, bosniaci, greci, candioti, cretesi, ciprioti, siriani, egiziani, abissini, e persino indi dei possedimenti portoghesi e spagnoli del Nuovo mondo. I rinnegati frequentemente soccorrono gli schiavi della loro stessa nazione, prestano loro denaro, li difendono dalle punizioni eccessive. Le nozze uniscono famiglie di rinnegati e rinforzano le comunità di cristiani islamizzati, spesso gruppi di pressione e lobbies di potere.

I "Turchi di professione", come li chiama Diego de Haedo per distinguerli dai "Turchi per nascita", rifiutano la schiavitù perché sono pusillanimi e abbandonano la loro religione "per il piacere della vita libera e dei vizi della carne dove i Turchi vivono"<sup>55</sup>. Rinnegano i fanciulli che vengono educati nella casa del padrone e le donne che il matrimonio con un musulmano affranca dalla schiavitù, i poveri che hanno trovato qui l'agiatezza, i disertori dei presidi spagnoli, attesi dalla pena capitale in patria. "Sogliono li Turchi e Mori – scrive un padre trinitario – prendere d'ordinario quei poveri ragazzi che servivano nelle navi e quei che, nelle marine cristiane guardavano le pecore, che nei loro paesi non avevano che mangiare né che vestire, accarezzarli e lusingarli, e vedendosi adornati di sete con abbondanza di cibi e amati dal padrone, li pare gran felicità di rinnegare la fede in Cristo, la cui dottrina non avevano ancora ben appreso"<sup>56</sup>. E i cristiani sanno bene che c'è un'altra insidia alla fede rappresentata dalle donne, poiché "con Turca viene Mahoma", come dirà un personaggio da commedia. Il vicario apostolico di Tunisi, collaboratore di San Vincenzo de' Paoli, Giovanni le Vacher, scrive nel 1651: "In quelle parti di Barberia si trovano moltissimi Christiani che non hanno mai ricevuto il Sacramento

<sup>54</sup> Bennassar, p. 147.

<sup>55</sup> De Haedo, p. 9v.

<sup>56</sup> Ricci, p. 80.

della Cresima; e [...] forse per mancare dell'effetti d'esso, viene che molti Christiani tanto facilmente abandonano la loro fede in Barberia"<sup>57</sup>.

Ad ogni modo, ci sono molte buone ragione per una "cattiva azione". Soprattutto l'abiura e l'adesione all'islam è una tappa sulla strada dell'affrancamento, poiché un musulmano non può avere un altro musulmano come schiavo e il Corano fa dell'affrancamento di uno "schiavo credente" un'azione meritoria<sup>58</sup>. Essa avviene per il tramite di un contratto stipulato tra padrone e schiavo al quale si affida il compito di svolgere un'attività (piccolo commercio, servizi nei porti e sulle navi da corsa) nella quale egli potrà agire come soggetto giuridico libero e per mezzo della quale riesce a guadagnare la somma convenuta per il riscatto e, in più soluzioni, consegnarla al padrone. Anche in Sicilia esiste un istituto analogo, il *libertinato*, in forza del quale "di fronte al notaio lo schiavo contratta la propria futura definitiva libertà mediante prezzo o prestazione di servizi"<sup>59</sup>. Ma ci sono casi di persone che non vogliono farsi riscattare: le donne stanno bene negli harem e nel 1603 il figlio del marchese di Vigliena e il suo segretario si sono seriamente convertiti all'Islam. Resoconti dei redentori parlano di rinnegati che, al momento del riscatto, riacquistata la libertà, rinnegano nuovamente per restare in Barberia<sup>60</sup>. Un'abiura forzata può nascondere una conversione sincera.

La cerimonia con la quale si sancisce il passaggio alla nuova religione è semplice: basta pronunciare la formula *La Illaha illa' Allahu uua Muhamad razul'Illahi* (Non v'è Dio che Allah e Maometto è il suo profeta) alzando l'indice della mano destra verso il cielo, avere imposto un nome musulmano, essere circoncisi e partecipare alle preghiere collettive. Luca D'Angelo di Capri nel 1601 confessa di avere pronunciato parole "quale usano in legge loro, cioè ha la lala Mahometta resulala et me posero nome Mamut, et me circoncisero et retagliaro, et stando dentro lo serraglio faceva come facevano l'altri che haveano renegato, che andavano a una certa casa dentro lo serraglio dove se aquattano, e poi s'alzano, et uno davanti grida in lingua torchescha che non so che si diceva et io faceva come facevano l'altri"<sup>61</sup>. Tanto più importante il personaggio che si converte, tanto più la conversione

<sup>57</sup> Cit. in Mafrici, p. 126.

<sup>58</sup> Brunswick.

<sup>59</sup> Gaudioso, p. 46.

<sup>60</sup> Barrio, p. 196.

<sup>61</sup> Mafrici, p. 127.

rappresenta un fatto politico a cui viene data visibilità pubblica. Quando il marchese di Sangiuliano, il catanese Orazio Paternò Castello, fuggito a Tripoli dopo avere ucciso per gelosia la giovane moglie o frate Alipio da Palermo, catturato nel luglio 1643 da corsari tripolini, si convertono, la loro conversione viene accolta “con giubilo universale della città e con straordinario scorno de’ Cristiani”, tanto più che l’esempio del frate fu seguito da altri due schiavi cristiani. Non diversamente accade in Sicilia, dove i battesimi dei mori convertiti diventano occasioni di pubblica celebrazione della vittoria della fede.

L’abiura è una tragedia personale, quasi una seconda nascita, vissuta talvolta con senso di colpa, pentimento, nostalgia. Gli storici hanno per lo più taciuto sui “musulmani di Cristo” e dunque conosciamo meglio “i cristiani di Allah”. I primi, separati dagli altri schiavi, servono nei conventi o come salariati liberi, battezzati in pompa magna, anticamera dell’affrancamento. Quelli che tornano al precedente credo finiscono per non essere creduti né dai cristiani né dai musulmani. Impresa dall’esito incerto, rischiano la morte se vengono scoperti. Se ne occupa l’Inquisizione che spesso giudica i nuovi cristiani per il reato di criptoislamismo.

## **Il discarico di coscienza: la riconciliazione**

Quando uno schiavo ritorna in terra cristiana - la Sicilia è la più prossima alle coste barbaresche - si presenta dinanzi al tribunale del Santo Uffizio che lo trattiene (quasi una quarantena dell’anima) per interrogarlo onde verificarne la fede e, se necessario, gli impone di abiurare. L’abiura pubblica è prevista nei confronti degli eretici e dei bestemmiatori nei manuali per gli inquisitori e la reiterazione di questo reato comporta la pena di morte. Il più famoso manuale per gli inquisitori del XVII secolo indica quali comportamenti e convinzioni sono considerati indizi di colpevolezza degli apostati passati al “Maomettismo” quando, ritornati “di Turchia in Cristianità”, dicono e fanno molte cose contrarie alla religione cattolica. In particolare: vituperano la recita del rosario, il cordone di San Francesco, l’acqua benedetta, le immagini sacre e le orazioni; biasimano i riti cristiani, si vantano d’aver in Turchia pigliata un’altra moglie, avutone figliuoli ed aver vissuto “turchescamente”; mangiano carne il venerdì; dicono di voler tornare in Turchia, perché vi si sta meglio. Gli inquisitori per lunga esperienza sanno che si rinnega dapprima strumentalmente, per opportunismo “a persuasione dei Turchi, e per timore d’essere da loro

mal trattato, [si dice] di voler essere Turco, alzando il dito e proferendo nel nome dell'empio Maometto e della sua profana e sacrilega setta quelle parole che in tal atto si sogliono proferire, e lasciandosi liberamente circoncidere, con ritenere per allora nel cuore detta Santa fede Cristiana; ma che poi, ivi ad un anno, avendo già imparata la lingua turchesca e le cose di quella setta, rinnegano anche col cuore e credono tutto quello in cui credono i Turchi, in specie: che la setta Maomettana fosse buona e che in essa potesse l'uomo salvarsi; che Cristo Nostro Signore non fosse Iddio, ma solamente un uomo santo; che fosse lecito avere più mogli vive in un medesimo tempo [...]; sono entrati più volte nelle moschee e che all'usanza dei Turchi hanno adorato Maometto, con inginocchiarsi, por la testa in terra e recitare le orazioni ch'essi recitavano, digiunando e lavandosi secondo il loro costume, mangiato carne ogni giorno, ecc. e che in tale stato hanno vissuto per anni continui, fino a che, ammoniti dell'errore, si sono convertiti alla santa fede cristiana ma che tornati in terra cristiana non hanno mai procurato d'esser riconciliati con la Santa Madre Chiesa, e nemmeno si sono confessati [...]; che i Santi non debbano aversi in devozione; che le sacre immagini non debbano venerarsi; che l'acqua benedetta non debba adoperarsi; che non è necessario fare orazione e dire il rosario"<sup>62</sup>. La condanna per chi non si pente e, anche sotto tortura, non abiura è il carcere perpetuo.

Sono pochi i casi dei "martiri di Allah" che accettano la pena capitale per conservare la propria fede religiosa, seppure acquisita in cattività: su 845 processi a rinnegati, l'Inquisizione siciliana pronuncia solo quindici condanne e ne esegue solo dieci. Salgono sul rogo sei rinnegati catturati nel corso della grande battaglia navale di Lepanto, calabresi, siciliani, portoghesi, corsi, tra loro un paio di ex frati, tutti persuasi della superiorità della religione musulmana su quella cristiana. Uno di questi è il medico Francesco Perez, alias Perabana, figlio di ebrei di Granada, vittima della diaspora ebraica dalla Spagna, che si è rifatto una vita in Barberia, divenuto musulmano ha sposato una mora e fa il medico della flotta ottomana<sup>63</sup>. Vengono bruciati nello spettacolare auto da fè che viene celebrato a Messina il primo aprile 1572, alla presenza di don Giovanni d'Austria, del vicerè di Sicilia e dei giudici del tribunale del Santo Uffizio per celebrare la vittoria sull'impero turco<sup>64</sup>. Per il resto, gli inquisi-

<sup>62</sup> Masini, pp. 200-2.

<sup>63</sup> AHN, Inq. Sic., 898, f. 26.

<sup>64</sup> Maria Sofia Messana, 2001.



tori preferiscono assolvere *ad cautelam*, come se rinunciassero a raggiungere la prova piena del reato: d'altronde chi può davvero conoscere gli abissi del cuore umano?

I nostri rinnegati dicono proprio questo: di essersi dovuti convertire a forza alla religione musulmana per evitare maltrattamenti e pericoli per la propria vita; di avere osservato solo esteriormente le pratiche della nuova religione, cercando per quanto possibile di evitare alcune sue prescrizioni e di essersi nel profondo del cuore mantenuti fedeli al cristianesimo. Tutti dichiarano la volontà di fuggire appena se ne fosse presentata l'occasione: così come hanno mantenuto segreto il desiderio di fuga, hanno potuto custodire nel segreto della loro anima la fede cristiana. Lontana dalla menzogna, dalla finzione e dalla frode, la dissimulazione diventa nella cultura barocca una virtù: "la diligenza nel nascondere" fu, d'altronde, il gesto del primo uomo, quando si accorse di essere nudo. Essa consiste nel "mutar manto, per vestir conforme alla stagione della fortuna, non con l'intenzione di fare, ma di non patir danno"<sup>65</sup>. Dunque, essa è "onesta e utile" e ha due nemici, il vino ("quanto questa s'impiega a coprire, tanto quello attende a scoprire"), l'amore ("non ha luogo da potersi in tutto nascondere") e l'ira ("il maggior naufragio della dissimulazione"). Poiché dissimulare significa "adeguarsi alle sinistre apparenze", "il decoro della onesta tolleranza [risparmia] la perdita della quiete interna, che è bene inestimabile che appartiene all'innocenza"<sup>66</sup>. Per questa ragione la pazienza – quella stessa che abbiamo visto dichiarare in tutte le lettere dei *captivi* – è per antonomasia la virtù del dissimulatore. Essa è raffigurata da Giobbe che dinanzi alla sua disgrazia chiede al Signore: "Non ho forse io dissimulato? Non ho taciuto? Non mi mantenni calmo? Eppure l'ira di Dio mi ha raggiunto" e accetta alla fine il Suo volere, facendo trionfare la pazienza. Nutrita dal non credere a tutte le promesse e dal non nutrire tutte le speranze, questa virtù si nasconde nel cuore, che nel suo "star chiuso", "star nascosto" conserva non solo la vita, ma anche "la tranquillità del vivere". Che conti solo l'interiorità, che solo Dio possa scrutare nel fondo delle coscienze, dà senso e valore all'affermazione degli schiavi sulla fedeltà del cuore, al di là delle pratiche esteriori. Non di conversione all'Islam si tratta, e dunque non di abiura, ma di adesione necessaria alle "sinistre apparenze" imposte dalla schiavitù, ai comportamenti dell'altra cultura dove i rinnegati si trovano in condizioni di radicale illibertà.

<sup>65</sup> Accetto, p. 21.

<sup>66</sup> Ivi, pp. 57-8.



Un gruppo di rinnegati giudicati dal Santo Uffizio nel 1595 si giustifica con la medesima formula: Guillermo De Jusepe Davit, di Marsiglia, soldato in un brigantino turco, “confessa di essere stato circonciso a forza all’età di dieci anni, ma di aver tenuto sempre un cuore da cristiano e di aver mangiato carne [di venerdì] perché non poteva fare altro a causa del suo padrone”, lasciandoci perplessi sulla sincerità della sua confessione: che un bambino educato alla religione musulmana abbia potuto mantenere un cuore cristiano sino all’età adulta è certo poco convincente. Viene assolto *ad cautelam*<sup>67</sup>. Le stesse quasi identiche parole usa il provenzale Fornaire Guiran, catturato da bambino: essere circoncisi da piccoli, senza averne piena consapevolezza, è certo una forte attenuante<sup>68</sup>. Il greco Joan De Alexandro dichiara che “digiunava nascostamente nella Quaresima e pregava di nascosto, avendo sempre intenzione di fuggire” e un altro greco, Gregorio David, giardiniere, racconta come “a 20 anni fu preso dai Turchi quando si perdette Cipro e per i maltrattamenti del suo padrone rinnegò, gli fecero alzare il dito e dire “Lei la la...”, lo vestirono alla turca e mangiò carne di venerdì pensando sempre di fuggire, come ha fatto”<sup>69</sup>. Un contadino di Noto, Vincencio Ginovese, racconta che “tre anni fa è stato preso dai turchi a Valona e portato a Biserta, ha rinnegato perché il suo padrone gli ha promesso la libertà e certi cristiani lo hanno consigliato. È andato alla moschea, ma prima ascoltava nascostamente la messa a Biserta rimanendo sempre nel cuore cristiano”<sup>70</sup>. Sono una quarantina tra le carte del santo tribunale le dichiarazioni di questo tenore, gli imputati vengono quasi tutti assolti *ad cautelam*, stante la difficoltà della chiesa a condannare per abiura chi afferma di aver dovuto con questo mezzo salvare la sua vita. Il diritto all’autoconservazione, sancito anche dal Vangelo, obbliga il credente ad avere per prima carità di se stesso (*prima caritas in suis*). L’assoluzione *ad cautelam* è favorita inoltre dalla spontanea presentazione del reo che, invece, andrebbe condannato severamente nel caso della reiterazione del reato. Con questa formula assolutoria, infatti, l’Inquisizione protegge chi ha già rinnegato una volta per salvarsi la vita dalle severissime pene (il rogo) a cui viene condannato chi ricade per due volte in questo peccato.

<sup>67</sup> AHN, Inq. Sic., lib. 898, f. 316 v.

<sup>68</sup> AHN, Inq. Sic., lib. 898, f. 317v.

<sup>69</sup> AHN, Inq. Sic., lib. 898, ivi.

<sup>70</sup> AHN, Inq. Sic., lib. 898, f. 318v.

Il greco Juan Cucudo, accusato di essere un rinnegato e di essere andato in corsa contro i cristiani molte volte, sottoposto a tortura, confessa di aver vissuto per vent'anni da maomettano, di aver vissuto a Corfù da cristiano essendo *comitre* di una galera veneziana, di essere stato riconciliato dall'Inquisizione di Siviglia, di essere fuggito a Modone e poi a Costantinopoli dove, dietro pressione di un Pascià, rivelò (mentendo) al Sultano che i Veneziani si preparavano a bombardare Costantinopoli. Viene riconciliato nell'autodafé del 18 ottobre 1589<sup>71</sup>. Numerosi luterani, anglicani (spesso marinai), ebrei (talvolta medici) vengono catturati sulle navi corsare e vengono interrogati dal Sant'Uffizio dove compaiono con il nome "turchesco" e dove raccontano della loro conversione all'Islam. Da luterani o ebrei convertiti alla religione musulmana, escono dal tribunale inquisitoriale riconvertiti alla religione cattolica. Assolti *ad cautelam* viene loro raccomandato di non riprendere il mare, dove potrebbero facilmente cadere nelle mani dei corsari barbareschi e ritornare musulmani.

Insomma, vivere ai confini è problematico. Chi opera tra stati europei e impero turco deve barcamenarsi tra culture e religioni: i rinnegati sembrano piuttosto personaggi flessibili, adattabili alle condizioni imposte dai contesti, assumono abiti, abitudini alimentari e lingua, prendono mogli e hanno figli. Si scambiano conoscenze tecniche, se è vero che la marineria da corsa dipende largamente dall'approvvigionamento di materiale e tecnologia dall'occidente e che furono gli Olandesi a insegnare ai marocchini la navigazione atlantica. La loro identità è sfaccettata, la loro appartenenza multipla, anche se di volta in volta vengono richiamati all'obbedienza da parte delle istituzioni religiose e politiche, vanno considerati come coloro che gettano le basi di un nuovo tipo di identità e un momento importante nello sviluppo dell'individualismo moderno<sup>72</sup>. Sono dei mediatori tra le culture. Rappresentano in fondo quello che le tre religioni monoteiste hanno in comune, più che quello che le divide.

## **I santi neri siciliani**

Gli schiavi mori – nella doppia accezione di maomettani maghrebini e neri centroafricani – hanno in Sicilia una lunga presenza che risale

---

<sup>71</sup> AHN, Inq. Sic., lib. 898, f. 354 v.

<sup>72</sup> Scaraffia.

ai due secoli della dominazione araba. La presenza degli schiavi viene successivamente alimentata dalla guerra: nel 1311, dopo la battaglia delle Gerbe vinta dal crociato Raimondo di Montaner, 12.000 donne, bambini e fanciulli, risparmiati dall'eccidio, vengono ad accrescerne il numero. Da qui in poi, oltre alle guerre, saranno la nascita, l'acquisto e la pirateria a produrre flussi consistenti. Indicati come neri, etiopi, olivastri, si aggiungono agli schiavi bianchi: greco-albanesi, russi, tartari, circassi, bulgari, romeni. Appartengono al re o a privati come se fossero oggetti, poiché non sono soggetto di diritti; nelle fonti fiscali di età moderna vengono denunciati insieme ai beni e non tra le "anime" e gli inventari e i Rivelì li elencano insieme alle bestie da soma e agli armenti. Come tale lo schiavo può essere venduto, comprato, tenuto in proprietà, dato in pegno, sequestrato per disposizione del giudice per garantire un credito, permutato con altri beni, il suo lavoro viene locato, assegnato in dote; non può fare testamento, né portare armi, se compare in giudizio segue il foro del padrone<sup>73</sup>. Il padrone non può però abusare del suo dominio: la dottrina siciliana dice espressamente che al *dominus* non è consentito marchiare, uccidere, punire atrocemente e immotivatamente, stuprare, far prostituire, "*praeterea servus, servus est, sed homo: servus est necessitate et non natura*"<sup>74</sup>. Qualora in questi casi ci si rivolge alla giustizia, i padroni vengono condannati a manomettere lo schiavo ingiustamente maltrattato.

I padroni si occupano in Sicilia dell'istruzione religiosa dei loro schiavi mori o africani: ogni buon cattolico crede di acquistare meriti presso Dio salvando un'anima. La loro conversione è un progresso della loro conquista, della "colonizzazione" delle loro coscienze, a cui talvolta qualcuno oppone una strenua resistenza. All'inizio del '600, Emena turca e sua figlia, dapprima "ostinatissime", cedono di fronte ai modi persuasivi di Cecilia Portaro, la terziaria francescana che a Palermo non tralascia "nei palaggi delle Signore ai quali andava per ammaestrare le figliole e le damigelle nel lavoro del ricamo, di fissar l'occhio anche nella vile famiglia dei servi e schiavi di casa"<sup>75</sup>. Convertite così "Aiscia mora schiava", che tanto si esercita nella meditazione della passione di Cristo da ottenerne le stesse piaghe, un'altra Mora in preghiera parla con la Madonna, "Catharina mora e altre

<sup>73</sup> Gaudioso.

<sup>74</sup> Ivi, p. 63.

<sup>75</sup> Tognoletto, p. 352.

molte” e in particolare la giovane Agnese, “assediata e richiesta da un Principe grande”, divengono tutte discepole della nostra terziaria. Il successo maggiore è costituito dalla conversione di “una schiava di molte pessime qualità e tale che era cosa non udita, come in una donna avesse regnata tanta malitia; perché talvolta si vestiva in abito d’uomo e cingendosi d’arme andava rubbando per la Città e le campagne”. La padrona la affida a Cecilia, sotto la cui guida “di furia d’inferno divenne Angela di Paradiso”<sup>76</sup>. Ai nomi stranieri (Emena, Aiscia) si sostituiscono i nomi di sante (Agnese, Caterina), quando le schiave ricevono il battesimo, mano a mano che progrediscono le conquiste spirituali della nostra terziaria.

Se possiamo considerare strumentale la conversione di molti schiavi, sappiamo che non sempre è così e che molte conversioni sono sincere. Nel corso dei miei studi sui santi neri siciliani<sup>77</sup>, ho censito, tra XVI e XVII secolo, numerosi frati francescani di origine africana, genericamente detti “etiopi”: Antonio Etiope di Noto (morto nel 1550) di cui dirò tra poco; un altro Antonio Etiope terziario del convento di Santa Maria di Gesù presso Camerano, in provincia di Messina (morto nel 1561); un terzo Antonio Etiope morto nel 1580 nel convento di Santa Maria di Gesù di Caltagirone; un quarto Antonio Etiope sepolto nella chiesa di Santa Maria di Gesù di Cammarata (Agrigento). Frate Benedetto lo Negro di Palestina collabora nel 1624 alla ricerca delle reliquie di Santa Rosalia su monte Pellegrino e il più famoso, Benedetto il Moro (1524-1589), figlio di schiavi africani, è nominato nel 1652 dal senato di Palermo patrono della città (viene canonizzato nel 1807).

Il beato Antonio da Noto è “un Negro nato nei monti di Barca”, un “negro come quelli di Guinea, Xalofe e Monicongo, ma è anche Moro, nato e cresciuto nella legge di Maometto, e figlio di genitori Mori e negri”<sup>78</sup>. Dunque, un moro dell’Africa e un maomettano che il Dio cristiano conduce alla sua chiesa per mezzo delle galere di Sicilia: catturato e venduto come schiavo a Giovanni Iandavula, cittadino di Avola, presso la città di Noto (Siracusa), viene assegnato alla custodia delle sue greggi. Si converte al cristianesimo per la particolare buona inclinazione del suo animo, senza ombra di doppiezza o di malizia, e riceve il battesimo e un nome cristiano.

---

<sup>76</sup> Ivi, p. 354.

<sup>77</sup> Fiume, 2008<sup>2</sup>.

<sup>78</sup> Daça, p. 156.

Trasferito sui possedimenti del padrone, è addetto all'allevamento del bestiame, si occupa della lavorazione del formaggio e delle necessità dei garzoni e conduce una vita di penitenza: digiuna frequentemente, nonostante il duro lavoro, dorme poco e in un pagliaio, si alza a mezzanotte, si denuda e si sferza con una corda intrecciata con aghi appuntiti, sta frequentemente rapito in orazione. Qui la dura condizione imposta dalla schiavitù viene raccontata come una scelta di mortificazione operata liberamente dal futuro santo. Mai annoiato o insofferente, sempre quieto e pieno di contegno, amico dei poveri, aborrisce l'ozio e la bestemmia: si colpisce il petto con una grossa pietra ogni volta ne sente pronunciare una, chiede perdono a Dio lacrimando, tanto che chi gli sta attorno, per evitare la sua reazione, si astiene dal bestemmiare. È taciturno ("di poche parole e lento nel parlare") forse per sottrarsi allo scherno che suscita il suo "negresco", come viene chiamato il gergo tipico degli schiavi che hanno imparato da adulti a esprimersi in una lingua straniera (più spesso un dialetto) che padroneggiano poco; anche la sua devozione al Rosario, continuamente citato dai testimoni come una sua particolare inclinazione, può essere ricondotto all'uso che doveva essergli familiare del rosario musulmano (*al-salahat*) o al *comboloya*, costituito da una cordicella di quaranta nodi o alla corona di grani di noci di palma, usate con carattere divinatorio. La Madonna del Rosario ha un forte valore simbolico perché la sua miracolosa apparizione avrebbe assicurato la protezione celeste alla flotta cristiana a Lepanto e la sua vittoria sulla flotta musulmana; da allora in poi gli ordini religiosi, soprattutto i domenicani, pongono sotto il suo titolo le confraternite degli schiavi neri in tutto l'impero spagnolo. Prende l'abito francescano presso il convento di Santa Maria di Gesù, ma è crescente la sua propensione per la vita eremitica, segnata nell'area netina dall'esempio di Corrado Confalonieri e di Guglielmo da Scicli. Dopo 38 anni di lavoro nelle campagne tra Avola e Noto, cresce la sua fama di taumaturgo (anche le sue reliquie opereranno poi gli stessi prodigi) e, moltiplicandosi i miracoli, i padroni "temettero di tenere come schiavo quello che teneva Dio per amico: e così gli diedero la carta di libertà e la licenza di andarsene liberamente dove volesse"<sup>79</sup>. Possiamo sospettare dietro questa generosità l'interesse a sbarazzarsi di uno schiavo ormai avanti negli anni e divenuto improduttivo. Tornato libero, Antonio si mette al servizio dei poveri, dei malati e dei carcerati di Noto, nel cui

<sup>79</sup> Ivi, p. 160.

ospedale, ormai vecchio e malato, muore il 14 marzo 1550, mentre miracolosamente le campane suonano a stormo senza intervento umano. Sepolto nel cenobio dei Minori Osservanti di Noto, dopo il terremoto del 1693, i suoi resti sono trasportati presso il nuovo convento di Santa Maria di Gesù che, abbandonato alla fine del XVIII secolo, viene trasformato nel 1866 in un istituto per orfanelle. È custodita qui, oggi quasi dimenticata, l'arca lignea con le sue reliquie.

Il beato Antonio appare come la traduzione francescana della condizione schiavile che condivide con l'eremitismo le severe condizioni di vita. La condizione dello schiavo assomiglia a quella dell'eremita: digiuni prolungati, rigori, penitenze, se accettati come forma di espiazione, diventano una strategia di emancipazione: non è l'uomo per definizione schiavo del peccato? Cristo non è venuto per liberare tutti, poveri e ricchi, uomini e donne, schiavi e liberi? Inoltre, Antonio è anche l'antecedente di Benedetto il Moro nella costruzione di un modello di santità nera, laica e francescana; insieme saranno associati nel culto sin dall'inizio del XVII secolo, sia nella penisola iberica, sia nel Nuovo mondo. Benedetto è nero e figlio di schiavi, ma almeno i suoi genitori sono diventati cristiani e lo hanno allevato secondo i precetti di questa religione; nel caso di Antonio il contrasto è ancora più stridente: egli è il peggiore degli uomini, per razza e religione, può ben rappresentare l'apoteosi del "primo artefice" che, quanto più la materia è vile e spregevole agli occhi degli uomini, tanto più Egli la perfeziona, mostrando la sua onnipotenza. Questo mi sembra il senso del suo modello di santità.

Entrambi i due Mori sono accomunati dallo stesso destino missionario verso il Nuovo mondo, li ritroviamo spesso, da Lisbona a Ouro Preto (nella regione brasiliana di Minas Gerais), sugli stessi altari. Ancora agli inizi del XIX secolo, i manuali di pietà dedicati agli uomini di colore, mettono Antonio Etiope, "detto il Santo Nero, a causa del suo colore", spalla a spalla con "Benedetto da Palermo, detto il Moro, a causa del suo colore"<sup>80</sup>. Antonio viene raffigurato con saio francescano e aureola; ha in mano la pietra con la quale si colpisce il petto ogni qualvolta ode una bestemmia; lo si trova nelle chiese francescane dalla Colombia al Venezuela, dal Messico al Brasile. Insieme a Benedetto, l'uno pastore, l'altro cuoco, rappresentano gli schiavi ideali, analfabeti, lavoratori docili e fidati, indicano un modello ascetico incentrato sul lavoro, la preghiera, la penitenza.

---

<sup>80</sup> Grégoire.

E d'altronde il pantheon africano è tra Cinque e Seicento particolarmente sfornito: la mitica regina di Saba, Gaspere, uno dei Re magi, l'eunuco tesoriere della regina Candace, la principessa nubiana Ifigenia e Sant'Elesbao, imperatore abissino, sbaragliatore del regno del giudeo Dunaan, raffigurato nell'atto di infilzarlo con una lunga lancia<sup>81</sup>. Nello stesso tempo, gli schiavi neoconvertiti preferiscono raffigurare neri santi e angeli, pensando così di migliorarne l'aspetto e per la stessa ragione lasciano bianchi i diavoli e affollano gli altari delle chiese dell'America centrale e meridionale di Madonne brune. I miti e ascetici Antonio e Benedetto insegnano agli schiavi come si possa "avvicinarsi al Paradiso per la strada dei patimenti", senza sovvertire l'ordine sociale e anzi ispirando la pazienza, l'accettazione delle proprie condizioni, l'amore tra bianchi e neri: che padroni e schiavi si amino è una necessità nella condizione di sproporzione demografica delle piantagioni e delle miniere delle colonie.

---

<sup>81</sup> Martinez Lopez.

## Bibliografia

- Accetto Tommaso, *Della dissimulazione onesta* (1641), a cura di Salvatore S. Nigro, Torino, Einaudi, 1997.
- Avolio Corrado, *La schiavitù in Sicilia nel sec. XVI*, in "Archivio storico siciliano", A. X, 1885, pp. 45-71.
- Barrio Gozalo Maximiliano, *Esclavos y cautivos. Conflicto entre la Cristianidad y el Islam en el Siglo XVIII*, Junta de Castilla y Leon, Valladolid, 2006.
- Bennassar Bartolomé e Lucile, *Les Chrétiens d'Allah. L'histoire extraordinaire des renégats (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Perrin, 1989.
- Bonaffini Giuseppe, *La Sicilia e i Barbareschi. Incursioni corsare e riscatto degli schiavi (1570-1606)*, Palermo, Ila Palma, 1983.
- Bono Salvatore, *Schiavi musulmani nell'Italia moderna*, Napoli, ESI, 1999.
- Bresc Henri (sous la direction de), *Figures de l'esclave au Moyen-Age et dans le monde moderne*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- Brunswig R., 'Abd, in "Encyclopedie de l'Islam", vol. I, Leiden-Paris, Brill-Maisonneuve, 1991, pp. 25-41.
- Daça Antonio, *Quarta parte de la chronica general del nuestro Serafico Padre San Francisco y su Apostolica Orden*, Valladolid, 1611, l. III.
- Dan François, *Histoire de Barbarie et des corsaire des Royaumes et des villes d'Alger, de Tunis, de Salé et de Tripoli*, Paris, 1649<sup>2</sup>.
- De vita, morte et miraculis condam Antonij nigri...*, manoscritto (XVII sec.), Biblioteca Comunale di Palermo, ai segni 3QqE36, n. 15.
- Fiume Giovanna e Modica Marilena, *San Benedetto il Moro. Santità, agiografia e primi processi di canonizzazione*, Palermo, Biblioteca Comunale, 1998.
- Fiume Giovanna (a cura di), *Il santo patrono e la città. San Benedetto il Moro: culti, devozioni, agiografie di età moderna*, Venezia, Marsilio, 2000.
- Fiume Giovanna, *Il Santo Moro. I processi di canonizzazione di Benedetto da Palermo (1594-1807)*, Milano, Franco Angeli, 2008<sup>2</sup>.
- Fiume Giovanna, *Antonio Etiope e Benedetto il Moro: il Santo scavuzzo e il Nigro eremita*, in D. Ciccarelli e S. Sarzana (a cura di), *Francescanesimo e cultura a Noto*, Palermo, Biblioteca francescana, 2005, pp. 67-100.
- Fiume Giovanna, *Benedict the Moor: from Sicily to the New World*, in Margaret J. Cormack (ed.), *Saints and their cults in the Atlantic World*, Charleston, South Carolina University Press, 2006, pp. 16-51.
- Gaudioso Matteo, *La schiavitù domestica in Sicilia dopo i Normanni* (1926), Catania, Musumeci, 1979.



- Grégoire M., *Manuel de piété à l'usage des hommes de couleur et des noirs*, Paris, 1818, pp. 89-92 su Antonio e pp. 93-103 su Benedetto.
- Haedo (de) Diego, *Topographia e Historia general de Argel*, Valladolid, 1612.
- Heers Jacques, *I Barbareschi. Corsari del Mediterraneo*, Salerno editrice, Roma, 2003.
- La Mantia Vito, *Storia della legislazione civile e criminale di Sicilia*, vol. I e II, Palermo, 1874.
- Mafrici Mirella, *Mezzogiorno e pirateria nell'età moderna (secc. XVI-XVIII)*, Napoli, Esi, 1995.
- Martínez López Enrique, *Tablero de Ajedrez. Imágenes del negro heroico en la comedia española y en la literatura e iconografía sacra del Brasil esclavista*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.
- Marrone Giovanni, *La schiavitù nella società siciliana dell'età moderna*, Caltanissetta-Roma, Sciascia editore, 1972.
- Masini Eliseo, *Il manuale degli Inquisitori ovvero Pratica dell'Ufficio della santa Inquisizione (1665)*, Milano, Xenia Edizioni, 1990.
- Messana Maria Sofia, *Rinnegati e convertiti nelle fonti dell'Inquisizione spagnola*, in "Nuove effemeridi", n. 54, 2001.
- Messana Maria Sofia, *Inquisitori, negromanti e streghe (Sicilia XVI-XVIII secolo)*, Palermo, Sellerio, 2006.
- Pétre-Grenouilleau Olivier, *Les Traités négrières. Essai d'histoire globale*, Paris, Gallimard, 2004.
- Ricci Giovanni, *Modelli di schiavitù in una città italiana di Antico Regime: il caso di Ferrara*, in "Nuove effemeridi", n. 54, 2001.
- Romano Aurora, *Schiavi siciliani e traffici monetari nel Mediterraneo del XVII secolo*, in Mafrici Mirella (a cura di), *Rapporti diplomatici e scambi commerciali nel Mediterraneo moderno*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2004, pp. 275-301.
- Romano Aurora, *La Deputazione per la redenzione dei poveri cattivi in Sicilia (1595-1860)*, tesi di dottorato, Università suor Orsola Benincasa, Napoli, 2005.
- Scaraffia Lucetta, *Rinnegati. Per una storia dell'identità occidentale*, Roma-Bari, Laterza, 1993.
- Tognoletto Pietro, *Paradiso serafico del fertilissimo Regno di Sicilia*, vol. II, Palermo, 1667.
- Verlinden Charles, *L'esclavage dans le Centre et le Nord de l'Italie continentale au bas Moyen Age*, in "Bulletin de l'Institut historique belge de Rome", A. XLI, 1969.
- Villabianca Emanuele e Gaetani marchese di, *Notizie degli schiavi*, ms. Biblioteca Comunale di Palermo, ai segni QqD103.

## MARINELLA FIUME

### DA MUSE ISPIRATRICI A SCRITTRICI: LE SICILIANE

Se per l'indagine storica rimettere in discussione la marginalità delle donne ha significato, almeno tra gli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso, modificare il concetto stesso di storia, per lo studio della scrittura tenere conto della concezione della femminilità formalizzata nei codici di tipo religioso, morale, politico vuol dire dare luogo ad un'analisi diversa di quello spazio per lungo tempo chiuso alle donne, che è la letteratura, attraversarsandone i saperi e le frontiere.

Per molti secoli escluse dall'uso della scrittura, ciò risulta particolarmente evidente nel momento in cui quella di "scrittore" diventa una professione. Ma, nei secoli precedenti, l'interdetto letterario avvolge tra le fitte caligini dell'oblio e del mistero le prime testimonianze della produzione letteraria femminile: è mai esistita Nina Ciciliana o Siciliana, presumibilmente nata a Messina dopo il 1200, che poté essere ritenuta persino nel novero dei poeti fondatori della lingua e della letteratura in volgare? Se Adolfo Borgognone, nel 1878, ne decretò l'inesistenza<sup>1</sup> non è improbabile che ciò sia dovuto al fatto, del tutto nuovo, di una donna scrittrice. Nina era entrata presumibilmente a far parte del nucleo di poeti che ruotavano, a Messina, attorno al magistrato federiciano Guido delle Colonne e al di lui fratello Oddo. L'appartenenza alla Scuola poetica siciliana, che aveva a Messina i due citati rappresentanti, poté costituire per Nina un tramite di relazioni, tra le quali vanno annoverate quelle con i poeti toscani. Non è stato dimostrato il legame con Dante da Majano, destinato a costituire uno scarno elemento di prova circa i tempi e l'attività della poetessa, né è possibile provare l'autenticità dell'attribuzione a Nina del sonetto "Qual siete voi, sì cara preferenza" a lui

---

<sup>1</sup> *La condanna capitale di una bella signora*, Bologna 1881.

indirizzato, con la conseguente caduta del sonetto che il poeta toscano le avrebbe dedicato in risposta, con l'acrostico del proprio nome e cognome. Si comprende quindi la frase che scriverà il De Sanctis nelle sue *Lezioni di letteratura italiana*: "[...] ella dovette parere un miracolo". Il Mongitore<sup>2</sup> cita quanto avevano annotato i compilatori del Vocabolario della Crusca: "Nina inter mulieres prima fuit, quae Etruscae poesi operam dedit [...] Literis ornatissima, ac cultore scribendi dictione insignis, meruit ut inter Etruscae linguae conditores recenseretur, nam ipsam citant Auctores Vocabularii Cruscantii"<sup>3</sup>. Né sarebbe gratuito aggiungere qualche altra valutazione, prendendo spunto dagli studi recenti sulle scritture dei poeti della Scuola Siciliana e tenendo conto di quanto si ricava dal manoscritto *Vaticano latino 3793* e, per attenerci alla fonte unica circa le poche poesie che di Nina si conoscono, dalla *Raccolta di rime antiche* pubblicata dalla stamperia degli eredi Giunti di Firenze. Sull'edizione Giuntina del 1527 sono state ricavate le considerazioni del Mongitore, gli elogi alla raccolta pubblicata con i tipi degli eredi Giunti fatti dal Tassoni, fino al giudizio del De Sanctis e alle citazioni patriottiche di Giuseppina Turrisi Colonna<sup>4</sup>, per finire con le annotazioni del *Dizionario dei siciliani illustri*<sup>5</sup> ed altre ancora più recenti<sup>6</sup>. "La 'bella signora' in fondo poteva, come può, essere la poesia dei Siciliani di allora. La metafora della poesia *tout court*"<sup>7</sup>.

Espropriate della funzione poetica, le donne avevano invece avuto un ruolo assai importante nella letteratura come muse ispiratrici di più o meno grandi poeti, eroine passive su cui proiettare le proprie fantasie poetiche.

Il salto da musa ispiratrice a poetessa era stato tollerato dentro le ben protette mura dei conventi o all'interno delle Accademie, come

<sup>2</sup> *Biblioteca Sicula*, vol. II, Panormi 1714.

<sup>3</sup> "Nina fu la prima poetessa italiana [...]. Coltissima ed insigne per raffinatezza d'espressione, meritò di essere considerata tra i fondatori della lingua italiana, ed infatti i redattori del Vocabolario della Crusca hanno registrato il suo linguaggio".

<sup>4</sup> "Mira, qui fu Ruggier; contro il nemico / sonaro i Vespri; qui creò divina / la favella d'Ausonia Federico, / pinse il Novelli, e cantar Meli e Nina", *Alla granduchessa Olga*, in *Poesie*, Firenze 1915.

<sup>5</sup> Palermo 1939.

<sup>6</sup> S. Correnti, *Donne di Sicilia – La storia dell'Isola del sole scritta al femminile*, Catania 1990.

<sup>7</sup> M. Grasso, *Dizionario biografico Siciliane* a cura di M. Fiume, Siracusa 2006, alla Voce.

il Parnaso siciliano, le quali, nell'età della settecentesca "Arcadia del melodramma", sotto l'influsso del costume francese, avevano posto la donna al centro della vita mondana, facendola divenire l'anima della conversazione e contribuendo a femminilizzare tutta quanta la vita di relazione.

È il caso di Dorotea Isabella Bellini di Guillon, una rimatrice palermitana di cui rimane il titolo di un poema satirico pubblicato a Catania nel 1735, che rientra nella disputa sorta a Palermo in seguito alla pubblicazione dell'opuscolo di Luigi Sarmento *Lu Vivu Mortu, effetto di lu piccatu di la carni*, stampato a Palermo nel 1734, "una filastrocca di versi siciliani rimati a due a due". Lo speciale erudito e letterato, più noto con lo pseudonimo di Antonio Damiano<sup>8</sup>, nella sua violenta invettiva in ottonari, aveva attaccato l'onore delle donne, scagliandosi soprattutto contro il loro esibizionismo e la presunta mancanza di sensibilità morale, e i difensori del "sesso femminile" non avevano tardato a rispondergli "per le rime"<sup>9</sup>. Di Isabella non si sa molto di più, se non che si firmava con lo pseudonimo anagrammatico di Isabella Teodora Longuilel Nilbeli Napoletana, in omaggio, forse, al costume accademico del tempo, oppure per un'esigenza di anonimato, essendo monaca presso il monastero francescano di Santa Chiara a Palermo, dove, pur all'interno della clausura, si era diffuso quello "spirito dei lumi" che permeava anche il mondo cattolico del primo Settecento. In assenza di studi, è difficile ipotizzare la sua fisionomia intellettuale e indicare le ragioni che la indussero ad entrare nel vivo di una polemica che infiammava le cronache letterarie palermitane e che era assai viva nell'Europa del primo Settecento: la cosiddetta *querelle des femmes* – estrema propaggine del filone della letteratura misogina che prende le mosse nel Medioevo con i goliardi – che s'interrogava sulle ragioni storiche dell'inferiorità femminile, mettendo in discussione, anche sulla base delle Sacre Scritture, il primato maschile. Ribellandosi a chi, come il Sarmento, aveva messo in dubbio l'onestà delle donne, la clarissa rispondeva con un testo polemico fortemente sdegnato, composto in versi nella stessa lingua siciliana usata dallo speciale. Solo dal lungo e articolato titolo possiamo ricavare qualche elemento per avanzare un'ipotesi sul suo intento

---

<sup>8</sup> 1694-1775.

<sup>9</sup> Tra loro Pietro Pisani con lo scritto *La verità manifestata in favore delle donne* (Palermo 1735) e Vincenzo Di Blasi con *Apologia filosofico-storica in cui si mostra il sesso delle donne superiore a quello degli uomini* (Catania 1737).

e sul contesto di riferimento: *Sentimenti in difesa di lu Sessu Fimmininu cumpusizioni poetica, cavata da li Proverbi di Salumuni a lu capitulu 12 unni dici: Mulier diligens corona est viro suo, e a lu capitulu 14 unni dici: Sapiens mulier ædificat domum suam. Risposta a lu libru intitolatu Lu Vivu Mortu*. “La donna ideale dei *Proverbi* – icona delle virtù muliebri dell’operosità, del risparmio, della carità, della capacità di governo della casa, e quindi della fortuna del marito – è qui la protagonista: riferimento spiritualmente autorevole e culturalmente raffinato di contro alla grossolanità dell’autore de *Lu vivu Mortu*, ma anche probabile rimando, nel secolo in cui ci si interroga sulla ‘pubblica felicità’, alle virtù private delle donne che possono diventare pubbliche virtù”<sup>10</sup>.

A proposito della stessa disputa, assieme ad Isabella Bellini, viene ricordata la rimatrice palermitana Genoveffa Bisso che rispose all’opera di Sarmento in versi siciliani con *La difesa di li Donni in risposta di lu libru intitolatu Lu Vivu mortu* (Palermo 1735), utilizzando il nome accademico di Zireneide Castalia con il quale era iscritta all’Accademia degli Ereini, sorta a Palermo nel 1720. Nel 1734 era uscita una raccolta di liriche di *pastori e ninfe* con la prefazione del canonico Antonino Mongitore che conteneva anche le regole dell’Accademia<sup>11</sup> e da cui si desume che nella Palermo del primo Settecento neanche per le donne colte era conveniente partecipare a riunioni assieme agli uomini. Nella citata raccolta di rime, su novantotto poeti presenti, solo sette erano donne: fra queste Genoveffa, ma nessuno dei critici che si occuparono della raccolta spese una parola sui suoi versi<sup>12</sup>, ed anche chi esprimeva ammirazione perché finalmente “cominciava ad introdursi nella Sicilia dopo la barbarie de’ tempi trasandati il gusto della toscana poesia”<sup>13</sup>, apprezzando nei componimenti poetici degli Ereini “facilità e naturalezza, sapor di classici, spesso grazia, sempre correttezza di linguaggio, non mai

<sup>10</sup> G. Orlando, Dizionario biografico *Siciliane*, cit., alla Voce.

<sup>11</sup> “Si decretò che gli Accademici fossero divisi in tre Classi, in Pastori, Ninfe e Candidati. [...] Avessero titolo di Ninfe le Donne letterate che s’ammettessero nell’Accademia; e non permettendo la loro onestà l’intervenire nelle pubbliche Radunanze, potessero mandare i loro componimenti per leggersi nei Congressi”.

<sup>12</sup> C. Grasso, nel suo volume su *Le rime degli Ereini di Palermo e la decadenza letteraria in Sicilia* (Palermo 1903) dedica solo otto righe ad un’unica donna, la modicana Girolama Loreface, dimostrando tra l’altro di non apprezzarne le liriche.

<sup>13</sup> F. Di Paola Avolio, *Saggio sopra lo stato presente della poesia in Sicilia*, Siracusa 1794.

imbratto di Seicento”<sup>14</sup>, ha riportato solo il nome e il titolo di un’opera della poetessa palermitana<sup>15</sup>.

Al contrario delle altre sue sodali ereine, di cui non resta che qualche nome, maggiori informazioni abbiamo riguardo alla poetessa di Modica Girolama Lorefice Grimaldi Scalambro<sup>16</sup>, la cui biografia ci è stata restituita da Giovanna Finocchiaro Chimirri in un pregevole saggio<sup>17</sup>, insieme con l’eco degli omaggi e degli encomi resi alla poetessa dai letterati del tempo: primo tra tutti il poeta Tommaso Campailla, suo precettore, che ne apprezzò e cantò in diversi componimenti l’intelligenza, la felicità inventiva, la grazia mondana, ma anche la sobrietà e una certa severità, che la tenne lontana da mode e vezzi del gusto corrente. Vissuta nel palazzo paterno del principe Grimaldi che costituiva il fulcro della vita intellettuale della contea, centro di incontro di poeti, filosofi, teologi, monaci e medici curiosi di letteratura, al padre la poetessa dedica il poemetto *La dama in Parnaso*<sup>18</sup>, mostrandosi quasi “bisognosa di fare ammenda [...] di quell’atto di tracotanza, l’esercizio della scrittura, con cui si è avventurata in territori alieni, riserva esclusiva del viril sesso e, nel suo caso, del padre, anch’egli rimatore e uomo di studi. Una sfida la sua produzione poetica, alla figura paterna, come figlia e come donna. E se per captarne benevolenza e indulgenza la poetessa ostenta umiltà e modestia, sino a sminuire, a svilire le sue poesie, col definirle *poetiche frascherie*, tuttavia non rinuncia ad affermare le ragioni del proprio poetare, in un sonetto, il primo della raccolta, quasi un proemio, una dichiarazione d’intenti. Non esita a rivendicare a sé occupazioni e ruoli che non sono quelli tradizionalmente destinati alle donne. Non si fa ritegno di dispregiare le opere femminili, *il più nobile lavoro di Aracne*, di darsi vanto della propria

---

<sup>14</sup> D. Scinà, *Prospetto della storia letteraria di Sicilia nel secolo decimottavo*, Palermo 1824-1827.

<sup>15</sup> Di Genoveffa Bisso possiamo leggere un sonetto contenuto in un’altra famosa raccolta dell’epoca, *Scelta di sonetti* (Venezia 1737) del carmelitano Teobaldo Ceva, ereino anche lui. Si tratta della composizione inviata dalla Bisso per l’ammissione all’Accademia, avvenuta nella consueta forma pomposa della presentazione: “Zireneide Castalia / Viene, a sapersi per questo nome fra le / Ninfe de’ Monti Erei la Signora Geneviefia Bisso da Palermo” (cfr. G. Orlando, *Dizionario biografico Siciliano*, cit., alla Voce).

<sup>16</sup> 1681-1762.

<sup>17</sup> *Nel Parnaso siciliano del Settecento*, Catania 1996.

<sup>18</sup> Palermo 1723.

appartenenza al *savio concistoro di Minerva*, di giustificare la sua colpa col ricondurla a una presunta comune radice"<sup>19</sup>.

La congiuntura storica che urgeva nella prima stagione risorgimentale aveva permesso alle donne una partecipazione più diretta alle vicende pubbliche e aperto loro l'ingresso ad una poesia caratterizzata dai temi patriottici e civili e dalla "coscienza" – presente a livello retorico – di appartenere ad un coro di "invitte donne" che identificavano orgogliosamente nelle più celebri scrittrici del passato, come Vittoria Colonna, le corifee. Nel panorama letterario, spiccano nomi di poetesse indissolubilmente legate al Risorgimento italiano. Le donne, infatti, parteciparono con entusiasmo alle varie fasi del movimento, mentre dovettero subire poi molte delusioni nella patria che contribuirono a creare, che ne idealizzava il ruolo di madri, assegnando loro un'incompleta cittadinanza.

Tra le tante ricordiamo qui solo le sorelle Anna e Giuseppina Turrisi Colonna, nate a Palermo rispettivamente il 1820 e il 1822, da Mauro Turrisi e Piraino Barone di Buonvicino e Rosalia Colonna Romano dei duchi di Cesarò. Entrambe le sorelle, insieme ai due fratelli, allieve di Giuseppe Borghi, fino alla partenza di quest'ultimo per Firenze e in seguito di un personaggio di spicco dell'ambiente culturale siciliano, Francesco Paolo Perez, vengono educate agli ideali di indipendenza della Sicilia dal dominio borbonico, ai valori di patria e unità, sentimenti che saranno alla base dei moti rivoluzionari del 1820-21 e del 1848. Anna, pittrice celebre<sup>20</sup>, deve interrompere per qualche tempo l'attività artistica a causa del matrimonio e della maternità<sup>21</sup> e dalle lettere indirizzate al fratello Nicolò, si rivela la sua coscienza del ruolo subalterno imposto alle donne nel secolo in cui vive. Allo stesso modo Giuseppina, nota poetessa<sup>22</sup>, andata sposa nel 1847 a Giuseppe De Spuches, principe di Galati, anch'egli poeta e cultore dei classici, nasconde nelle "membra delicate ed esili un'anima di ferro e di fuoco, una perpetua battaglia tra le cure casalinghe e modeste prescritte alla donna, e il desiderio di una vita avventurosa,

<sup>19</sup> A. Vasta, Dizionario biografico *Siciliane*, cit., alla Voce.

<sup>20</sup> Il suo più noto biografo è Francesco Guardione, *Annetta Turrisi Colonna*, Palermo 1922.

<sup>21</sup> "Ha lasciato i pennelli, per sedere a studio della culla" (G. D'Anna, *Un carteggio inedito di Giuseppina Turrisi Colonna con Giuseppe Borghi*, in Atti dell'Accademia di Scienze Lettere, vol. XXII, Palermo 1963).

<sup>22</sup> G. Turrisi Colonna, *Poesie edite e inedite*, Palermo 1854.

com'è del soldato e del marinaio"<sup>23</sup>. Nel 1848, a pochi giorni di distanza, entrambe le sorelle muoiono: Anna di tisi; Giuseppina nel dare alla luce il suo primo figlio<sup>24</sup>.

Impossibile poi non riservare almeno qualche menzione a Rosina Muzio Salvo<sup>25</sup>, considerata, insieme a Giuseppina Turrisi Colonna e a Concettina Ramondetta Fileti, l'esponente femminile più in vista della cultura palermitana della metà del XIX secolo. Fatta sposare appena diciottenne dal padre con il barone Gioacchino Muzio Ferreri, "moglie e madre cominciò a scrivere versi, ammirati per la vigoria del sentimento [...] eccellente madre di famiglia, amica sincera, ottima cittadina, e in tutto degna di essere proposta a modello di specchiati costumi"<sup>26</sup>. Nel 1840 circa, introdotta nella dimora palermitana dei marchesi D'Albergo, vi conobbe giovani intellettuali liberali; delusa dal proprio matrimonio, lasciò la casa del marito e tornò nella casa paterna di Termini Imerese con l'unica figlia rimasta in vita di quattro. Qui, deposte le "cosucce da femmina", con animo forte dimenticò le proprie sventure per dedicarsi a quelle della patria in componimenti patriottici di grande calore<sup>27</sup>. Nei suoi *Versi* sottolineò come la donna sia migliore dell'uomo perché poco sedotta da ambizioni, ma, se la si ferisce al cuore, è capace di diventare una fiera, pur essendo la sua indole molto diversa da quella ferina dell'uomo che bacia per tradire e agogna il potere per calpestare; inoltre, l'istinto materno la ispira a perorare la causa degli orfani e dei fanciulli abbandonati, ai quali mancano i mezzi per la vita materiale e buoni educatori: istituzioni alle quali i Borbone avevano prestato scarsa attenzione<sup>28</sup>. Quando, nel 1852, a Palermo si iniziò ad intessere la trama di una congiura che si sarebbe ramificata in tutta l'isola, inflessa fu l'attività di Rosina nell'infervorare allo spirito patriottico: a

---

<sup>23</sup> G. Zannella, *Della vita e dei fatti di Giuseppina Turrisi Colonna*, in *Scritti vari*, Firenze 1877.

<sup>24</sup> T. Crivello, *Dizionario biografico Siciliane*, cit., alla Voce.

<sup>25</sup> 1815-1866.

<sup>26</sup> G. Mira, *Bibliografia siciliana*, Palermo 1881, vol. II, p. 116.

<sup>27</sup> I primi versi pubblicati sono del 1839: *Bice*, *Francesca da Rimini*, *Iole*, dal contenuto amoroso; i versi pubblicati subito dopo, cioè *Giovanni da Procida*, *Carlotta Corday* e *L'esule*, sono di ben altro tono e rivelano l'insofferenza verso ogni tiranno e l'amor patrio. Nel 1845 raccolse in un volumetto alcune tra le più belle liriche e traduzioni, come *La profezia di Dante Alighieri* di Lord Byron che invita gli uomini, oppressi dagli stranieri, a spezzare le catene della schiavitù.

<sup>28</sup> D. Battaglia, *Dizionario biografico Siciliane*, cit., alla Voce.



Termini aderì al comitato rivoluzionario con lo scopo di collocare i coupon, spediteli da Rosolino Pilo, del prestito contratto a Londra da Giuseppe Mazzini e, facendo la spola tra Termini e Palermo, mise in relazione i liberali delle due città. In una poesia pubblicata nel 1856 nel giornale genovese "La donna"<sup>29</sup> identifica l'uomo con satana che, celandosi sotto forme seducenti, insidia le donne; mentre nelle *Lettere a Faustina sull'educazione*<sup>30</sup>, consiglia alle madri di dedicarsi interamente ai propri figli, educandoli alla religione e alle virtù, pur mantenendosi aliene da ogni bigottismo e da ogni forma di oppressione, anche nei confronti delle figlie. E in alcuni racconti pubblicati su "La Favilla", come *Martina*, torna sul tema della condanna degli effetti funesti di una cattiva educazione. Muore a cinquant'anni, non prima di aver salutato con gioia l'Italia una e libera che aveva a lungo agognato e cantato e la cui realizzazione, alla quale aveva fattivamente partecipato, le aveva fatto dimenticare gli affanni della vita<sup>31</sup>.

Mantenne sempre un rapporto strettissimo e intenso con l'unica figlia, Concettina<sup>32</sup>, che coinvolse adolescente nel suo ambiente letterario e politico e che portò con sé quando intraprese l'attività di fiancheggiamento di gruppi settari e rivoluzionari. Concettina sposò Luigi Sampolo, insigne giurista, docente dell'Università di Palermo, anch'egli partecipe dell'ambiente democratico, tra i cento ardimentosi che, agli ordini del generale La Masa, si recarono in Veneto per combattere contro gli Austriaci. La vita e l'attività politica e letteraria di queste donne è emblematica del significato del 1848 per le donne siciliane. "Esse partecipano ai quindici mesi della rivoluzione impugnando le armi [...], cuciono bandiere, distribuiscono coccarde, portano messaggi e informazioni, fabbricano cartucce, salgono sulle barricate. Partecipano in qualità di cospiratrici, di infermiere da campo, di propagandiste e soprattutto di benefattrici. Ma anche lasciano il tetto coniugale e attempati mariti, si innamorano dei garibaldini di passaggio e condividono il destino degli esuli, pretendono di decidere l'educazione dei figli. In ogni caso, esse escono dai ranghi, si interrogano sulla politica, riflettono sulle cause della loro presente condizione. [...]. Le donne scrivono e leggono, inventano e speculano senza vedere la cultura femminile solo al servizio del ruolo familiare della donna [...]. Credevano che, fatta l'Italia, nulla sarebbe più stato come

<sup>29</sup> *All'erta, sorelle, all'erta.*

<sup>30</sup> Apparse nel 1862 nella rivista "La donna e la famiglia" di Genova.

<sup>31</sup> P. Morello, *Rosina Muzio Salvo. Necrologie*, Palermo, s. d.

<sup>32</sup> 1825-1905.

prima: l'istruzione, l'ammissione egualitaria al patrimonio familiare, l'accesso alle professioni non saranno conquiste né scontate né immediate. Le nuove codificazioni ottocentesche sanciranno la loro subalternità e la loro esclusione"<sup>33</sup>.

Fra Ottocento e Novecento, la scrittrice, pur soggetta alle pressioni sociali e ai pregiudizi di genere che andavano assumendo forma di legge naturale sotto l'incalzare del Positivismo, diventava sempre più presente nel panorama letterario, apparendo persino come una minaccia, sia nel rapporto tra i sessi, che nel monopolio maschile del mercato delle lettere. Lo stesso Verga non si faceva scrupolo a dichiarare di non avere "molta fede nelle donne scrittrici, o meglio nel loro valore artistico, la Sand compresa, ch'è una seccatrice, e la Serao eccettuata perch'è ermafrodita", e Luigi Capuana, in un articolo del 1907, parla "dell'invadente concorrenza" della donna nella narrativa, ma sostiene che non è il caso di preoccuparsene perché le scrittrici, pur introducendo nell'arte "un elemento tutto proprio, la femminilità", tuttavia "non creeranno nulla di nuovo", e si assisterà ad "una eterna ripetizione". Negli stessi anni, anche altri critici e scrittori, come Zuccoli (1911), nome di penna di Luciano Von Ingenheim, un italiano di origine svizzera, che fu direttore de "La Provincia di Modena" e condirettore de "La Gazzetta di Venezia", ossessionati del fatto che la letteratura stia "per cadere in mano delle donne", esternano il loro scetticismo su "quale contributo recherà questo gaietto sciame femminile" che, segregato per lungo tempo in casa dalla morale borghese, non può avere alcuna esperienza della vita. La paura della concorrenza si spingerà fino alla denigrazione e il "pericolo roseo" sarà paventato come inevitabile causa della prossima decadenza della letteratura<sup>34</sup>. Ancora negli anni Cinquanta del Novecento, il critico Gino Raya ebbe ad affermare che certe "collaborazioni femminili all'austera *Nuova Antologia* rimarranno un mistero per sempre. Quali grazie vi poteva mostrare Maria Messina? Eppure le stamparono più d'un romanzo, a puntate". La misoginia che Raya non seppe nascondere verso le donne che scrivono gli impedì di considerare che in quegli anni si parlò di un vero e proprio "pericolo roseo" da parte della

---

<sup>33</sup> G. Fiume, Dizionario biografico *Siciliane*, cit., alla Voce *Concettina Muzio Salvo*.

<sup>34</sup> C. Barbarulli, L. Brandi, *I colori del silenzio. Strategie narrative e linguistiche in Maria Messina*, Ferrara 1996.

critica maschile, a significare la diffusa e preoccupante concorrenza della produzione a firma femminile nel primo Novecento<sup>35</sup>.

Il mutamento si è consumato in pochi anni se, solo nel 1870, alla poetessa netina Mariannina Coffa Caruso<sup>36</sup> si impedirà di scrivere e dovrà farlo clandestinamente, mentre le si rinfaccerà che le sue poesie non hanno compensato la dote portata col matrimonio, come la famiglia acquisita aveva sperato. Eppure la sua famiglia d'origine, appartenente a un ambiente borghese colto e di ferventi spiriti liberali, aveva puntato all'educazione dell'*enfant prodige*, come valore aggiunto alla dote. A quattordici anni l'ispirata e sensitiva adolescente aveva già pubblicato il suo primo volumetto di poesie<sup>37</sup> e prendeva lezioni di piano dal venticinquenne Ascenso Maceri, diplomato al Conservatorio di Napoli, vicino all'ambiente del giureconsulto liberale Matteo Raeli (Ministro di Grazia Giustizia del nuovo Stato unitario) e autore di drammi storici cui toccherà la ventura di venire rappresentati alla Fenice di Venezia. E fu subito innamoramento tra questi due figli di un secolo ammalato di byronismo, sicché, a un certo punto, la famiglia impose alla ragazza di troncare il fidanzamento per maritarla, diciottenne, a un partito più vantaggioso: un ricco proprietario terriero di Ragusa, che la recluderà nella casa del padre, un vecchio rozzo, un avaro despota, il quale le impedirà persino di scrivere, ritenendo che "lo scrivere rende le donne disoneste"<sup>38</sup>. Sarà costretta a scrivere le sue poesie nottetempo, nella sua camera da letto, alla flebile luce di una candela, mentre il suocero aprirà e distruggerà gran parte della corrispondenza a lei indirizzata. Tra le continue gravidanze che tormentano il suo gracile corpo, il dolore per la morte di due figlie in tenerissima età, la cura dei figli e i pesanti lavori di casa, la *malmariée* intreccerà una relazione epistolare con l'orgoglioso fidanzato di un tempo, e vivrà così una vita sdoppiata, iscrivendosi nascostamente ad associazioni ed accademie italiane e straniere e pubblicando a volte con uno pseudonimo, per riviste nazionali, come "La donna e la famiglia" di Genova. L'amicizia con un dotto e geniale medico siciliano, Giuseppe Migneco,

<sup>35</sup> C. Barbarulli, L. Brandi, "Illustre Sig. Fogazzaro...", in "LeggereDonna" maggio-giugno 2001.

<sup>36</sup> 1841-1878.

<sup>37</sup> *Poesie in differenti metri di M. Coffa Caruso da Noto*, Siracusa 1855, ma i componimenti *Il calvario*, *S. Luigi*, *Il Natale* risalgono al 1852.

<sup>38</sup> Come scriverà ad Ascenso in una lettera da Ragusa del 17-I-1870, in M. Fiume, *Sibilla arcana. Mariannina Coffa (1841-1878)*, Caltanissetta 2000, pp. 296-7.

omeopata e magnetista, famoso per le efficaci cure prestate in occasione delle epidemie di colera, ma più volte esiliato dalla sua città di Augusta perché denunciato per “esercizio di arte diabolica” e “spiritismo”, la introdurrà agli arcani del sonnambulismo e del magnetismo animale o mesmerismo anatemizzati dal Papa e coltivati all’interno di *élites* massoniche democratiche. Saranno questi i sistemi terapeutici, prodromi della successiva Psicanalisi, ai quali la poetessa ricorrerà per cercare di curare le malattie e i disagi del suo corpo e della sua psiche. Si iscriverà a diverse Società occultiste e teosofiche italiane e straniere e, attraverso lo stesso Migneco e un suo discepolo netino, il dott. Lucio Bonfanti, medico omeopata e democratico del 1860, sarà introdotta con ruoli probabilmente di primo piano in logge massoniche swedenborghiane, mistico-teosofiche e magnetiste. Fra le donne, infatti, per il passato rappresentate per lo più nella Massoneria di adozione, in questo periodo le partecipanti influenti alle Società teosofiche e simili forniscono un notevole contingente di sorelle alla Massoneria. Ne nascerà l’ultima straordinaria, purtroppo brevissima, stagione poetica della Coffa, fitta di riferimenti simbolici al “gran concetto” e improntata alla “protesta metafisica”, dopo la prima giovanile poesia patriottica di maniera e l’intermedia fase intimista tardo-romantica. La poetessa della Patria, divenuta nella sua seconda stagione poetica la poetessa dell’amore e del dolore, cederà il passo al messaggio esoterico, il cui senso è riservato solo agli eletti, della poetessa “veggente”, secondo un processo per molti versi unico, ma per tanti altri emblematico di un’intera generazione in quest’epoca di trapasso che prelude al Decadentismo. Finirà i suoi giorni a 36 anni tra la fame e gli stenti, ma avrà il tempo, pochi mesi prima di morire, di gridare in alcune lettere la sua ferma volontà di divorziare, mentre quello del divorzio è un istituto storicamente ancora molto di là da venire. Tra le sue ultime volontà, c’è che si ordinino le sue poesie secondo “l’immortal concetto”, tenuto avvolto in una serie di allegorie e di simboli, non oscuri solo agli iniziati e del tutto fraintesi da una critica per lo più locale, incapace di scorgere al di là della facile chiave di lettura di stampo tardo-romantico<sup>39</sup>.

La dote, si diceva, ossia il valore delle donne, che però difficilmente hanno potuto usare autonomamente e a loro piacimento e dalla quale per molto tempo sono state escluse la cultura e l’arte.

---

<sup>39</sup> M. Fiume, *Sibilla arcana*, cit.

Ancora tra Otto e Novecento, significativa la vicenda di Elvira Mancuso<sup>40</sup>, una donna della borghesia non ricca di Caltanissetta, autodidatta, che, attraverso la sua sola “abilità”, ha saputo conquistarsi “una posizione onorevole e indipendente che varrà certo assai più – sia dal lato economico, che da quello morale – di una vistosa *dote* assegnata dal padre, *dote* che non le conferisce alcun diritto, *dote* ch’ella non può né toccare né amministrare”. Si scrisse di lei che “è indubbiamente una di quelle donne di forte tempra e di grande resistenza [...]. Di volontà ferrea, d’ingegno elevato, studiando da sé sola, seguendo aspri sentieri e combattendo amare lotte con i parenti, che non avrebbero voluto, è riuscita a conseguire nell’Università di Palermo la laurea di professoressa, ed è riuscita a dedicare tutta se stessa, con raro zelo ed abnegazione, all’insegnamento: ha voluto, ciò facendo, dichiarare aperta guerra ai pregiudizi che, come ella stessa dice, nei nostri paesi tengono la condizione della donna ancor vicina a quella della serva” (D’Ange, “La Sicile illustrée” del 1906). “Una donna della provincia siciliana, dunque, tiratasi fuori dalla tranquillità delle convenzioni del sesso protetto e spintasi nelle zone perigliose degli atti clamorosi contro la società e la famiglia”<sup>41</sup>. Nel 1906, la Mancuso faceva stampare a sue spese il romanzo *Annuzza la maestrina (Vecchia storia... inverosimile)*, firmandosi “con il suo nome vero, stavolta, senza ricorrere a travestitismi dell’uso di un nome da uomo, né al camuffamento dello pseudonimo”. L’allieva di Capuana rappresenta qui la propria estraneità al sistema etico-morale siciliano attraverso il personaggio di Annuzza, una siciliana caparbia e ribelle che cerca, attraverso lo studio, la cultura e l’attività intellettuale, il riscatto da una condizione di subalternità. Anticipando il personaggio di Marta Ajala, “l’esclusa” del romanzo omonimo di Pirandello, la scrittrice tratteggia l’*inverosimile* storia di Annuzza, che rifiuta il suo pretendente recidendo la promessa di matrimonio. Colpisce “l’intonazione parodica con cui la Mancuso rappresenta l’ambiente di appartenenza della maestrina, cosciente della sua superiorità intellettuale rispetto al suo rozzo pretendente”, la “sorvegliata irregolarità” che ne connota la cifra, “segno di un rapporto ‘ossimorico’ con la realtà, di un senso della sicilianità o, come avrebbe detto lo scrittore Crescenzo Cane, della sicilitudine”, caratterizzata dal “contrasto fra tradizione ed eversione, rispetto dell’ortodossia e tensione eterodossa

<sup>40</sup> 1867-1958.

<sup>41</sup> S. Silvano Nigro, *Dizionario biografico Siciliane*, cit., alla Voce.

di forte impronta polemica” che la accomuna ad autori ed intellettuali siciliani anche apparentemente diversi tra loro, da Capuana a Gherzi<sup>42</sup>. La ricordano aggirarsi solitaria per le vie di Caltanissetta carica di un borsone di pelle pieno di libri. “Era, il suo gesto, un portare in scena, nel più ampio teatro cittadino, le particole della propria biblioteca; un far ruota della provocazione, di fronte al pregiudizio che alle donne (che non fossero ‘continentali’, scandalose) negava la lettura di libri gravi”<sup>43</sup>.

Ma gli spazi sempre rinegoziabili guadagnatisi dalle donne nell’ondivago percorso della loro storia non lo sono mai stati una volta per tutte. Metafora del loro diritto all’istruzione e alla cultura conquistato a fatica, quella borsa stracolma di libri della Mancuso è la stessa di Giovanna Buscemi<sup>44</sup>, anzi di Jeanne, come aveva sempre preferito farsi chiamare lei, “la pazza”, come la chiamavano quanti le videro percorrere le strade che separavano la sua casa dalla piazza palermitana dove si affacciavano diversi istituti superiori, affollati di quei giovani ai quali la mite signora avanti negli anni, coi vestiti demodé e la crocchia di capelli biondogrigio sulla testa, rivendeva i quaderni con la copertina nera allo stesso prezzo con cui li aveva comprati dal tabaccaio, scrivendovi di suo pugno sulla terza di copertina una sua poesia, un breve componimento<sup>45</sup>. Anche l’unica dote di Jeanne fu la letteratura. Ma non riusciamo a fare a meno di pensare alla rigida educazione da caserma ricevuta dal padre colonnello dell’esercito, la cui morte fu vissuta come una liberazione anche da quei divieti assoluti di frequentazioni maschili, che le impedirono di farsi una vita, mentre rimase sola e in ristrettezze economiche tali da costringerla a vivere rivendendo merletti da lei ricamati. Molti di quegli studenti, oggi, ricordano “la gioia di Jeanne nel presentare i suoi scritti, le sue opere, nel momento in cui in Viale della Libertà li

---

<sup>42</sup> D. La Monaca, *Il marchese e la maestrina*, Caltanissetta 2006 (raccolge saggi dedicati ad alcuni rappresentanti della cultura siciliana otto-novecentesca: Luigi Capuana, Elvira Mancuso e gli intellettuali cattolici Pietro Mignosi e Guido Gherzi).

<sup>43</sup> S. Silvano Nigro, *Dizionario biografico Siciliane*, cit.

<sup>44</sup> 1898-1981.

<sup>45</sup> R. Alajmo ne fa menzione nel suo *Repertorio dei pazzi della città di Palermo*, Milano 1994 (“Una era la poetessa Jeanne Buscemi. Comprava quaderni di scuola e sulla terza di copertina scriveva una sua poesia. Dopo di che rivendeva il quaderno allo stesso prezzo”).

abbordava ritenendo che potessero innamorarsi della sua parola scritta<sup>46</sup>. L'unica "dote" di Jeanne fu dunque, come dicevamo, la letteratura e quella "cultura" che tante donne di questo periodo riuscirono a procurarsi solo da autodidatte.

Pensiamo ancora alle difficoltà di compiere studi regolari della stessa Maria Messina, malgrado non ostassero condizioni di deprivazione economica e culturale della famiglia di origine. Ma, anche più in là, pensiamo alle difficoltà delle donne dei ceti popolari della Sicilia povera, come Maria Occhipinti<sup>47</sup> che, con un destino simile a quello di tante siciliane della sua classe e della sua generazione, lasciò la scuola dopo la terza elementare, imparò il mestiere di sarta per aiutare la famiglia e a diciassette anni sposò un fabbro.

E con la cultura la coscienza. La sua autobiografia, uscita nel 1945 con il titolo *Una donna di Ragusa*, ripercorre gli anni dell'infanzia e della giovinezza e i fatti di Ragusa, quei moti del "Non si parte" contro la chiamata alle armi, bollati come un'iniziativa di agrari, mafiosi, separatisti e fascisti e sconfessati da parte del Pci, cosa che portò la donna a rompere con quel partito e ad avvicinarsi all'anarchismo, e racconta le esperienze del confino e del carcere, altrettante tappe di un'emancipazione individuale che si estese poi all'impegno femminista e alla lotta contro le ingiustizie sociali. Il senso più profondo di *Una donna di Ragusa* si riassume proprio in quell'emergere della coscienza civile e politica. Sicché, quando nel 1976 l'editore Feltrinelli ristampò il romanzo, preceduto dal saggio introduttivo *Un altro dopoguerra* di Enzo Forcella, a differenza della prima edizione, passata inosservata, questa ottenne vivi consensi in Italia e all'estero per via del mutato clima culturale e della vivacità che nel frattempo aveva assunto il dibattito femminista<sup>48</sup>.

Di fronte ad un sistema letterario codificato e in mancanza di una significativa "tradizione" femminile, le donne che scrivono si trovano nella difficoltà di trovare forme per esprimere la propria esperienza. Maria Messina<sup>49</sup> si rivolge al Verga al quale lamenta nella corrispondenza i problemi che incontra nell'inserirsi nella cerchia letteraria del tempo, pur senza arrivare ad assumere piena coscienza del nesso esi-

<sup>46</sup> R. Mastrandrea, Dizionario biografico *Siciliane*, cit., alla Voce.

<sup>47</sup> 1921-1996.

<sup>48</sup> G. Crescione, Dizionario biografico *Siciliane*, cit., alla Voce.

<sup>49</sup> 1887-1944.

stente fra tali difficoltà ed il suo essere donna. Né solo in Sicilia. Anche fuori, scrittrici come la Marchesa Colombi o Neera cadono nella vistosa contraddizione di dichiarare addirittura la loro diffidenza nei confronti della “donna-scrittrice”, mentre ribadiscono la tradizionale immagine della donna come “angelo del focolare”. Le scrittrici, infatti, sono attraversate da un conflitto interiore, sentono come colpa la violazione della “norma” e la scrittura come attività trasgressiva, tanto più che essa comporta un piacere.

In realtà, un elemento di continuità fra Otto e Novecento è che ancora la “cultura del materno” costituisce il modello che fonda l’identità femminile, anche quella delle scrittrici<sup>50</sup>. Via via che esse ne assumeranno la coscienza, il problema si porrà come rapporto con il canone. Nel caso di scrittrici come Maria Messina, fu proprio il verismo ad offrire l’opportunità di un contesto entro cui portare alla luce le problematiche femminili, grazie all’ideologia e alla poetica dell’impersonalità, funzionando come mezzo di fuga dalla prigione degli stereotipi letterari. Pur reinterpretato in termini meno “impersonali”, esso permise così alle scrittrici di non limitarsi ai temi cari al romanzo borghese, come quello dell’adulterio, ma di mettere in atto strategie per poter narrare le infelicità femminili determinate dalle restrizioni familiari, sociali, economiche<sup>51</sup>. E come le vicende biografiche le impediranno di abitare i luoghi extradomestici degli uomini se non attraverso le figure del padre e del fratello che la avviano alla conoscenza del mondo esterno e alla scoperta della lettura, così, sarà il rapporto con Giovanni Verga quello a cui si aggrapperà per trovare una guida nei luoghi sociali del linguaggio letterario e della scrittura.

Mentre è in corso lo scambio epistolare con Verga, la Messina scrive però anche al Fogazzaro, nel 1910, ed esprime grande ammirazione per *Il Santo* (1905) che in quel momento è nell’occhio del ciclone: condannato dalla Chiesa, attaccato dalla stampa cattolica e messo all’Indice. Ne viene fuori un inedito ritratto di una scrittrice timida, appartata, “provinciale”, ma che legge e giudica i libri con coraggiosa indipendenza di giudizio e senza lasciarsi influenzare dai pregiudizi dominanti.

La consapevolezza della diversità femminile cui la famiglia patriarcale siciliana nega ogni riconoscimento fuori dall’autorità maritale e

---

<sup>50</sup> C. Barbarulli, L. Brandi, *L’arma di cristallo: sui “discorsi trionfanti”, l’ironia della Marchesa Colombi*, Ferrara 1998.

<sup>51</sup> C. Barbarulli, L. Brandi, *I colori del silenzio*, cit.



da cui pretende un'obbedienza cieca, spinta fino alla rassegnazione, al rapporto incestuoso, è la conquistata coscienza che emerge dalle pagine del romanzo *La casa nel vicolo*, dove, però, i contraddittori sentimenti di odio e pietà che covano tra le mura domestiche non esplodono nella ribellione, ma la quiete che ripiomba sulla casa è metafora dell'immutabilità di una condizione fatale, la cui cifra è il silenzio, il "linguaggio delle donne". È qui la vena più autentica della scrittrice che, affrancatasi dall'ossequio al modello, ha maturato infine un suo universo narrativo, un suo linguaggio.

Così il "verismo" di Maria Messina. Ma così soprattutto il romanzo di Elvira Mancuso la cui protagonista, Annuzza, è una donna che si emancipa riscattando infine la propria libertà restituendo all'ex fidanzato, a diploma ottenuto, i regali e i soldi da lui spesi per il suo mantenimento. "Siamo all' 'insulto': all' 'umiliazione del machismo'. Annuzza è un'amazzone, una guerriera. E come tale va affrontata e giustiziata 'in un lago di sangue', che lavi l'onore del maschio che ha perso lo scettro per mano di una vergine". Ma di più. Il romanzo della Mancuso è "una foto truccata: riproduce il paesaggio rurale del naturalismo maschile di Navarro e di Capuana, ma per sfregiarlo"<sup>52</sup>. All'eccentricità rispetto alla norma, ovverosia alla variazione rispetto ad un codice, stilistico ma anche ideologico, corrisponde, dunque, il rovesciamento del canone.

Così anche, pur nella grande diversità dei modelli e degli esiti, Jeanne Buscemi, gran parte della produzione della quale, pur assimilabile alla letteratura popolare dell'epoca, da Carolina Invernizio a Guido da Verona fino a Liala, se ne distingue per la "verve linguistica aristocratica e autoctona", la capacità di descrivere personaggi da raffinata psicologa e di "dipingere" figure che sembrano "lo schizzo di un quadro di Weermer". Fu "una donna che amava la parola scritta" e che "di fronte all'indifferenza del mondo per la parola scritta, ha continuato a scrivere disperatamente perdendo a volte anche il controllo-conforto che i lettori e/o altri avrebbero potuto darle. Ecco, forse, come giustificare la sua notevole produzione: una risposta alla società sessista dell'epoca che non la volle ascoltare. Visse scrivendo. Scrisse per esprimere se stessa e la condizione della donna, sottolineando che ogni donna sa vedere e pensare da donna"<sup>53</sup>.

Ma il Novecento, che è stato definito "il secolo delle donne"

<sup>52</sup> S. Silvano Nigro, *Dizionario biografico Siciliane*, cit.

<sup>53</sup> R. Mastrandrea, *Dizionario biografico Siciliane*, cit.

dall'unica rivoluzione vittoriosa, è stato in Italia una conquista lenta e tardiva, come lenta e tardiva è stata l'accettazione del punto di vista delle donne che ha svelato e scompaginato la "grammatica del potere" per la sua lettura e interpretazione.

Anche del "realismo" del romanzo autobiografico di Maria Occhipinti, *Una donna di Ragusa*, Carlo Levi, nella nota introduttiva, mentre evidenziava il carattere di testimonianza dell'opera, sottolineava come essa si collocasse in modo del tutto originale nel contesto socio-culturale dell'epoca, contraddistinto dalla "scoperta" di un'Italia povera e contadina attraverso il documento e l'inchiesta, nel segno del realismo (Scotellaro, Dolci, De Martino).

Se ci soffermiamo a chiederci, dunque, cosa sia questo "canone", ci renderemo conto come esso sia più spesso, per scrittrici come quelle a cui abbiamo fatto cenno e per quegli anni, qualcosa da trasgredire più che da rispettare, mentre per molti anni, in assenza di modelli letterari femminili noti, la donna creativa ha espresso la tendenza a copiare lo sguardo maschile<sup>54</sup>.

A partire dallo statuto autobiografico che caratterizza tanta parte della produzione delle donne<sup>55</sup>, dapprima inconsciamente, poi con sempre maggiore consapevolezza, le scrittrici reinterpretano e reinventano da un punto di vista differente rispetto a quello maschile, fino a quello che Rosa Montero chiama "matricidio", che sembra essere la rivolta estrema che nuove generazioni di donne, spinte bruscamente sulla scena di un mondo fino a qui maschile, hanno dovuto sostenere contro la propria tradizione.

Una volta accertata l'esistenza di due generi, maschile e femminile, come riconosce ormai – non da ieri – anche uno tra i più autorevoli storici della letteratura italiana, Alberto Asor Rosa<sup>56</sup>, viene messo in discussione il "dogma della unicità ed autosufficienza del punto di vista della critica letteraria. Non si vede, infatti, come si potrebbe continuare a sostenere un approccio così tipicamente monistico, se i soggetti sono diventati due". Si aprono così scenari inediti di ricerca, mentre Gajeri afferma che "il vero problema per le scrittrici occidentali è l'assenza di una tradizione femminile [...] e la ricostruzione di

---

<sup>54</sup> C. Barbarulli, *Scrivere di/con/su donne del passato*, in "Leggere Donna", marzo-aprile 2001.

<sup>55</sup> Si vedano, ad esempio, gli Atti del convegno su *Donne e scrittura* pubblicati a cura di D. Corona, Palermo 1990.

<sup>56</sup> *La nuova critica*, in *Genus italicum*, Torino 1997, p. XVI.

un canone letterario al femminile: ogni opera infatti non è mai disgiunta dalla rete di relazioni e di simmetrie con quelle delle sue maestre. La teoria dell'influenza declinata rigorosamente al femminile sembra saldarsi così con una concezione di genealogia di donne, affinché si stabiliscano le premesse per una tradizione»<sup>57</sup>.

Da qui la necessità di approntare intanto strumenti bibliografici e dar luogo a una bibliografia ricca e ragionata, cosa che in questi ultimi anni si è andata facendo specialmente per le scrittrici italiane dell'800 e del '900<sup>58</sup>, in un'ottica della specificità della soggettività femminile e assumendo le scritture come osservatorio privilegiato per guardare all'esperienza storica delle donne in Italia<sup>59</sup>.

Tuttavia, per quanto riguarda le scrittrici siciliane, si tratta anche in questo caso di un lavoro ancora agli inizi, che può solo parzialmente riferirsi e attingere a una tradizione sedimentata di studi precedenti, forse anche per la mancata domanda di storia di genere in Sicilia e per l'interesse ancora scarso per la creazione di una genealogia femminile nel lavoro, nell'istruzione, nelle professioni, nell'associazionismo e soprattutto nella rappresentanza politica<sup>60</sup>. Mentre è proprio a

<sup>57</sup> E. Gajeri, *Studi femminili e di genere*, in *Introduzione alla letteratura comparata*, a cura di A. Gnisci, Milano 1999, pp. 296-340.

<sup>58</sup> Per il Novecento, con l'obiettivo di ricostruire, in rapporto alla tradizione letteraria, frammenti di storia dell'intellettualità femminile, Marina Zancan ha lavorato all'interpretazione di testi di donne. Dopo il fondamentale *La donna*, in *Storia della letteratura italiana*. Vol. 5: *Le questioni*. Torino 1986, ha pubblicato, tra l'altro, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana* (Torino 1998); *Scrittrici e intellettuali del Novecento. Alba de Céspedes* (Milano 2001); *Le scrittrici italiane del Novecento*, in "Russica Romana", IX, 2002.

<sup>59</sup> Tra gli altri, A. Arslan, *Dame, galline e regine. La scrittura femminile italiana fra Ottocento e Novecento*, Milano 1998; A. Chemello, L. Ricaldone, *Geografie e genealogie letterarie. Erudite, biografe, croniste, narratrici, épistolières, utopiste tra Settecento e Ottocento*, Padova 2000; A. Folli, *Penne leggere. Neera, Ada Negri, Sibilla Aleramo. Scritture femminili italiane fra Otto e Novecento*, Milano 2000.

<sup>60</sup> Senza nessuna pretesa di voler essere esaustivi, citiamo solo qualche strumento bibliografico da cui bisogna senz'altro partire per le ricerche riguardanti la Sicilia: innanzitutto il volume di L. Capuana, *Letteratura femminile*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri (Catania 1988), studiosa alla quale si devono anche le ricerche sul Settecento siciliano *Nel Parnaso Siciliano del Settecento*; sparse notizie sulle figure femminili si trovano nel volume di Salomone, *La Sicilia intellettuale contemporanea*, del 1911; nel *Dizionario dei Siciliani illustri* edito a Palermo da F. Ciuni nel 1939; nella *Bibliografia siciliana* di N. D. Evola del 1954; nel volume di G. Santangelo sulla *Letteratura in Sicilia da Federico II a Pirandello* (Palermo

partire dalla storia che possono venire interessanti contributi alla creazione di una tradizione culturale che sappia vedere e utilizzare il ruolo che entrambi i sessi hanno avuto nel progettare, intraprendere e condurre in porto i grandi mutamenti necessari all'Isola.

---

1975); utile il lavoro di Autori Vari, *Le siciliane* (supplemento della stessa rivista a. IV, n. 2, febr.-marzo 1987); e quello di A. Cusmano, *Contributo ad un dizionario di donne illustri di Sicilia* (Palermo 1984). Ricordiamo per la gran quantità di figure femminili registrate dall'antichità fino ai giorni nostri il libro di S. Correnti, *Donne di Sicilia* (Catania 1990); inoltre il volume di S. Zappulla Muscarà, *Letteratura siciliana al femminile: donne scrittrici e donne personaggio* (Caltanissetta 1987); nonché *Autori donne nella Sicilia del '900*, a cura della Biblioteca Centrale della Regione Siciliana; il volume di R. Verdirame, *Finzione, rassegnazione e rivolta. L'immagine femminile nella letteratura dell'Ottocento* (Enna 1990); fino al lavoro di L. Maria Mineo, *Narratrici siciliane del '900. Biobiografia* (Palermo 1998), che si colloca nel progetto avviato da Biblioteca delle donne e Centro di Documentazione "Anna Nicolosi Grasso" dell'UDI di Palermo, della quale l'Autrice è responsabile; o ancora *Figure femminili del Novecento a Palermo*, a cura di S. Di Marco (Palermo 2000), fino al Dizionario biografico *Siciliane* a cura di M. Fiume (Siracusa 2006).



PIERO FLORIANI

SAGGIO DI UN COMMENTO (INTERROTTO)  
AI *PROMESSI SPOSI*

La lunga storia dei commenti ai *Promessi sposi*, legata alla precoce indicazione del romanzo come libro di testo per le scuole, non pare finita; ma certo è mutata radicalmente – dopo le due fasi già agli atti<sup>1</sup> dell'attenzione prevalente alla lingua come modello nazionale (1) e poi al commento *estetico* dal primo dopoguerra (2). È mutata in seguito all'adozione di invadenti ausili didattici, appendici analitiche, esercizi a risposta *chiusa* o *aperta*, indifferentemente. Non che siano mancate, almeno entro la scadenza del secolo scorso, edizioni commentate di interesse rilevante (quella non *scolastica* di A. Stella e C. Repossi, Torino, Einaudi-Gallimard 1995; e quella di R. Luperini e D. Brogi, Einaudi Scuola, 1998). A parte poi va ricordata, per la netta novità dell'impianto, l'edizione a cura di Salvatore S. Nigro per i Meridiani di Mondadori (2002).

Che però ci sia uno stato di crisi intorno alla pratica del commento (scolastico e no), appare documentato anche dalle prese di posizione tecnico-teoriche che, negli ultimi due decenni, hanno cominciato ad affrontare il tema. Si potrebbe dire che questo sia accaduto quando il grande sforzo di definizione dei vari tipi di testualità letteraria fatto dai teorici volgeva alla fine, schiacciato dalla sua saturazione o dal suo stesso peso. Ma non sarebbe del tutto giusto, se è vero che al *commento* (*commentaire*) aveva assegnato una funzione conoscitiva strategica Michel Foucault in tre pagine memorabili di *Les mots et les choses* nel 1966 nelle quali era questione del passaggio dall'identità

---

<sup>1</sup> Cfr. il sommario ma esatto resoconto sull'indirizzo dei commenti al romanzo in M. Sansone, *A.M.* in *Letter. Italiana*, I Maggiori, II, Milano, Marzorati 1967, pp. 1001-2. Un ricco elenco di commenti manzoniani, indicati onestamente come testi consultati, ne *I Promessi Sposi*, a c. di A. Stella e C. Repossi, Torino, Einaudi Gallimard 1995, pp. LXXXV-VIII. Cfr. anche A. Pallotta, *A. Manzoni. A Critical Bibliography 1950-2000*, Pisa, Fabrizio Serra ed., 2007, pp. 55-75.

di parola e pensiero nell'*età classica* alla distinzione *rinascimentale* e moderna tra il pensiero e la parola, di cui il *commento* (in quanto «*langage second*», p. 93) è segnale. Però, non essendo possibile ora approfondire il tema dell'*archeologia* della cultura, ricordo qui piuttosto l'addensarsi dell'attenzione teorica intorno al *commento come testo* specifico alla fine degli anni '80 del secolo scorso. Se Genette dedica un capitolo alle *note* come *paratesto* ancora in *Seuils* (1987; trad. italiana *Soglie* 1989, e già non sfugge al discorso sul commento), il primo fuoco sul tema appare posto, tra studiosi in prevalenza francesi e italiani, nel *Colloque International sur le Commentaire* svoltosi a Parigi nel maggio 1988, i cui Atti sono in *Les commentaires et la naissance de la critique littéraire: France / Italie (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> Siècle)*, a c. di Gisèle Mathieu-Castellani e Michel Plaisance, Paris 1990; e il secondo, *Il commento ai testi*. Atti del Seminario di Ascona 2-9 ottobre 1989, a c. di Ottavio Besomi e Carlo Caruso, Basel – Boston – Berlin 1992. Quest'ultima pubblicazione porta al primo posto la relazione di Cesare Segre, *Per una definizione del commento ai testi*, che appare ancora il più esauriente profilo definitorio dell'*operazione commento* così come si pratica ai nostri giorni, sia con una finalità limitata all'uso scolastico, sia con un più stretto (o allargato?) obiettivo scientifico. Questo saggio è ora più accessibile nel volume dello stesso Segre *Notizie dalla crisi* (Torino 1993), in un contesto di discussioni che appunto registrano la crisi allora incipiente degli ormai tradizionali strumenti critici di matrice strutturalistica e semiologica; e in quel quadro emerge la valutazione del commento come inevitabile-indispensabile primo passo del lavoro di interpretazione e di critica.

Negli Atti del Seminario di Ascona sono rilevanti diversi altri scritti; uno in particolare si cita qui, *Commentare la poesia, commentare la prosa*, in cui Domenico De Robertis affronta la questione indicata dal titolo con l'autorità che gli deriva dalla lunga e felice pratica del lavoro di annotazione. Sulla base delle sue esperte conclusioni, De Robertis propone anche una serie di 'campioni di testo' annotati – tra i quali un brano dei *Promessi Sposi*, dal cap. XIII, certamente capace, oltre che di persuadere del tutto o molto, di dissuadere il lettore dall'affrontare un'impresa così difficile, basata com'è sulla volontà di commentare puntualmente *tutto del testo*: ogni livello cioè e in ogni punto.

In ogni modo dopo questi primi accosti puntati al tema dei commenti moderni, l'interesse non è scemato e i lavori collettivi si sono ripetuti: da *Il commento e i suoi dintorni*, a c. di Bianca Maria Da Rif,

Milano 2002, a *Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali* (Atti del Convegno di Urbino 1-3 ottobre 2001), Roma 2003, a *Il commento dei testi letterari*, a c. di Sandro Gentili, Roma 2006. Si aggiungano alcuni utili interventi nella sezione *Letteratura e scuola* di "Allegoria" (almeno Pietro Cataldi, *Commento e parafrasi* nel n. 19; Romano Luperini, *Scrittura e lettura, commento e interpretazione* nel n. 20, [1995]) e nel n. 134 di "Nuova corrente" (luglio-dicembre 2004), a c. di Tiziana Arvigo.

A conclusione di queste informazioni, sarà da esprimere qualche dubbio sulla concludenza di altri sforzi teorici a proposito del *commento* come tipologia paratestuale: che è certamente una pratica di servizio, *al servizio* di un testo *altro*. Il commento avrà senz'altro da rispondere, in quanto tale, a domande suggerite dal tempo nel quale viene prodotto; e avrà da rispettare i criteri di scientificità che fanno parte del corredo professionale della ricerca umanistica, e anche (non sembri eccessivo) le esigenze di chiarezza comunicativa comuni per ogni testo che abbia una destinazione pubblica. Entro questi argini, ogni commento sarà da giudicare in concreto e per sé, in considerazione dell'effetto di arricchimento ermeneutico che potrà produrre.

Il saggio di commento manzoniano che produco qui di seguito fa parte di un'impresa iniziata nei primi anni Novanta e interrotta, per circostanze che qui non importa richiamare, alla fine del 1994, quando la prima stesura era arrivata al cap. 31. L'intenzione era quella di accompagnare la lettura con annotazioni che indicassero e analizzassero essenzialmente: a) le *sequenze*, intese come segmenti di testo nei quali si svolge un singolo momento della vicenda narrata, o si affronta un tema storico di sostanza unitaria; b) gli strumenti analitici delle *azioni e tipologie psicologiche dei personaggi (a partire dal personaggio-autore)*, che configurano il romanzesco di *questo* romanzo; c) i principali *caratteri linguistici e retorici* entro le *sequenze* sopra dette, con la rilevazione delle modalità variabilissime con cui l'autore *narra / commenta* gli eventi che mette in scena; d) le *citazioni, allusioni* e altri *elementi* che configurano un rapporto con la tradizione letteraria largamente intesa. A parte, infine, una puntuale annotazione di equivalenti semantici per: 1. i termini rari o disusati, perché letterari, vernacolari, idiomatici ecc.; 2. i termini non italiani; 3. i proverbi e modi di dire, popolari o colti. Nell'intenzione, il commento intende usare sobriamente, e senza tecnicismi d'effetto terroristico per il lettore, gli strumenti della narratologia e della semiotica contemporanea (oltre che della linguistica e della retorica)



al fine di arricchire la percezione del testo. Gli oggetti di commento appena indicati sono disposti in due fasce sotto il testo romanzesco: una prima fascia contiene: in grassetto la descrizione delle *sequenze*; in carattere tondo il commento per i punti b), c) e d). La seconda fascia (secondo un uso poi opportunamente inaugurato a stampa dal commento Luperini-Biagi) contiene le equivalenze semantiche (in qualche caso accompagnate da sobrie indicazioni di fonti). Tra parentesi quadre è contenuto il riferimento al testo del romanzo nella versione data dall'edizione dei *PS* in *Tutte le Opere di A. M.*, II, 1, a c. Chiari – Ghisalberti, Classici Mondadori 1954.

La scelta configura un taglio netto che privilegia il romanzo come testo letterario inteso nella sua identità tradizionale, sacrificando radicalmente le capitali notizie sulla storia di un testo romanzesco dalla genesi complessa e dall'elaborazione tormentatissima come i *PS*. Altrettanto si sacrifica la questione, strategica per autorevoli letture recenti (Raimondi e Nigro in ispecie), della *Storia della Colonna infame*. Questi veri *sacrifici* critici si fanno nell'unico intento di dare rilievo esclusivo al romanzo nella sua qualità di compagine verbale: oggetto per sé di grande rilevanza artistica, storica e culturale, da illustrare innanzitutto nei caratteri di base, in quanto destinato alla lettura. Nessuna idolatria per il *testo* come dato metareale, irrelato; ma rispetto e attenzione per la dinamica *storica* della lettura, che affronta il libro come racconto 'perfetto', che non necessita di antecedenti testuali, né di appendici integrative, né di illustrazioni, e piuttosto guadagna da una modesta esplicitazione di componenti linguistiche e strutturali. Di questo, a mio parere, hanno ancora bisogno quei lettori non *specializzati* né troppo *esperti* ai quali il romanzo può (deve?) ancora parlare.

### *Promessi Sposi*, cap. VII

[1-71] *Fra Cristoforo riferisce il colloquio con don Rodrigo.*

Il capitolo, fin qui il più lungo e complesso, racconta i preparativi di quella che sarà la 'notte degli imbrogli', in cui i piani di tutti i personaggi falliranno per un intreccio sorprendente di casi. Sia i buoni che i cattivi predispongono i particolari essenziali alla riuscita dei loro piani. Ma prima che le pedine siano tutte sulla scacchiera, l'a. deve concludere vicende in sospeso. La prima sequenza spegne le speranze sul colloquio di p. Cristoforo e don Rodrigo: quella via (riferisce il frate) è chiusa, e lui può confidare soltanto nel 'filo' che la provvidenza gli offre attraverso l'aiuto del servitore. Padre Cristoforo, che non dispera, riferisce del suo incontro in un ambiente agitato da varie passioni; Renzo in partico-

lare reagisce con furia. Il frate ha fretta, non può trattenersi né immagina cosa si sta preparando. Dà solo una sua spiegazione del comportamento di don Rodrigo; e la sua frettolosa uscita lascia i protetti in un'agitazione ancora più grande.

1-6 *Il padre... ordini*. Paragone militare in tono con lo spirito guerriero di Cristoforo e la situazione narrativa. Paragoni e metafore guerresche fanno parte della tradizione narrativa; e il frate viene dal *campo di battaglia* (VI, 124), dove ha dovuto cedere ma si è fatto valere. Il risultato della battaglia è espresso in un periodo complesso (la parte descrittiva è fatta di brevi frasi in due serie ternarie: "afflitto ma... sopra pensiero ma... di corsa e...", "si porta... a premunire... a raccogliere... a dar...").

7-21 *"La pace... di Lucia*. L'informazione di p. Cristoforo ("Non c'è nulla da sperare dall'uomo") è chiara, ma accompagnata da un esplicito messaggio di speranza in Dio e nelle prossime mosse ("Ho già qualche pegno..."). Il veloce messaggio viene colto in negativo perché chi ascolta è angustiato da pensieri accumulati nel tempo. L'a. segnala la diversa situazione psicologica del frate, sicuro della sua azione (è il senso del paragone iniziale), e dei perseguitati, colti in un momento di dubbio e di drammatico confronto. L'ira di Renzo (che prevale sull'abbattimento di tutti) è ben motivata: è legata alla situazione generale, ma anche, precisamente, alla circostanza recente delle "ripulse di Lucia" che l'hanno "esacerbato". C'è anche in questo dialogo una difficoltà di intesa, qualcosa che non consente ai personaggi di capire fino in fondo il discorso dell'altro. Il M. è maestro nel costruire dialoghi in cui ogni parlante segue un proprio filo di pensieri e sentimenti.

22-71 *"Vorrei sapere... suoi protetti*. L'ira di Renzo è espressa in forme che a vari lettori sono parse eccessive, per la violenza degli epiteti (*cane, tizzone d'inferno*) e la mimica esasperata. Noi siamo d'accordo con Pampaloni nel trovare una punta di troppo in *digri-gnando i denti*; il resto, dal 'gridare' al tono delle parole, è giustificato dalla situazione; e lo giustifica p. Cristoforo, che gli risponde con un moto di solidarietà (Povero Renzo!) e un invito affettuoso e muto alla calma (*uno sguardo che comandava amorevolmente la pacatezza*), prima di rispondere alla sua domanda.

Renzo vuole un resoconto esatto del colloquio (*Ha detto dunque...?... Ma qualcosa ha dovuto dire... cos'ha detto...?*), per misurarsi con quello che per lui è un avversario inafferrabile; il frate non lo accontenta. L'a. parla, attraverso le parole del frate, piuttosto al

lettore (che conosce i particolari dell'incontro con don Rodrigo). Le parole sono infatti un'interpretazione, una meditazione sulla comunicazione del "potente che è forte": questi non confessa apertamente, ma esprime mascherata la sua volontà di male. L'*iniquo*, "sfacciato e [formalmente] irreprensibile", "può insultare e chiamarsi [= dichiararsi] offeso". La distorsione che la forza ingiusta esercita nel rispondere alla domanda di giustizia è un aspetto nel rapporto di forze tra bene e male su cui si basa la storia: le *preghiere disarmate* (11) non toccano i potenti, ma ne provocano le reazioni verbali, senza ragione né equità. Non per questo il bene dichiara la resa. Nell'incoraggiare i protetti p. Cristoforo è sommario e esclamativo ("... confidenza in Dio!... Pazienza!... Fede e coraggio") perché tutta la sua parlata è segnata dalla fretta ("bisogna ch'io corra al convento"); ma non trascura di ragionare sul tempo di Dio, non misurato con logiche umane (come invece è il suo; suggestivo il contrasto, che può facilmente sfuggire al lettore preso dalle angosce di Renzo).

La battuta è il rapido svolgimento del tema delle rr.7-10. Solo che, nella "fretta" (la causa alle rr.56-60), il "capitano" Cristoforo non può capire fino in fondo lo stato d'animo dei suoi.

[72-177] *Renzo ottiene l'assenso di Lucia al matrimonio di sorpresa*

Il passaggio di p. Cristoforo, anziché portare fede e coraggio, scatena l'ira di Renzo su don Rodrigo. La fantasia d'omicidio, nata dalle rivelazioni di don A. (II, 311 ss.), riemessa al racconto di Lucia (III, 58 ss.) e, oscuramente, dopo la visita a Azzecca-garbugli (III, 457 ss.), rivelata infine impulsivamente a p. Cristoforo (V, 65 ss.), diventa progetto disperato quando ogni altra via pare chiusa. Lo spavento delle donne, ispirato in Lucia dal rifiuto della violenza e in Agnese dalla considerazione della realtà ("contro i poveri c'è sempre giustizia"), non tocca Renzo. Infuriato con don Rodrigo, prova anche risentimento per Lucia, che rifiuta il matrimonio di sorpresa. E nella sua ira sembra insinuarsi un calcolo, che l'a. dice di credere inconsapevole ("credo che nemmen Renzo non lo sapesse bene"): la drammatica reazione di Lucia alle minacce di assassinio mostra che ora Renzo ha potere su di lei; e ne fa uso per strapparle il consenso alle nozze irregolari.

Il passo è arduo per il M. spesso a disagio con situazioni drammatiche. Ma, poiché la trama narrativa esige che Lucia accettasse il matrimonio di sorpresa senza venir meno alla sua dirittura, occorre un dramma esplicito dai colori accesi, una violenza, sia pure solo morale. È la logica delle "forti passioni" (117), tra cui l'amore, verso il quale M. è diffidente: anche l'amore ricambiato può essere

intrinsecamente violento. Ma poi l'a. non infierisce su Renzo, che non può apparire cattivo. Addirittura coinvolge Lucia, che forse non era "in tutto e per tutto malcontenta d'essere stata spinta [non: *co-stretta*] ad acconsentire". Questo vuol dire, ancora una volta, che l'uomo è debole, il suo agire è di rado innocente; in situazioni estreme, tutti sono condizionati delle passioni.

72-81 "*Avete sentito... parole*. L'inizio di dialogo è segnato dal sovrapporsi di voci: né Lucia (l'unica in sintonia con p. Cristoforo, e vorrebbe concludere: "quando promette dieci... [mantiene cento]"), né Agnese (che vorrebbe sapere "cosa sia questo... [filo]") possono portare a termine le loro frasi. Renzo è fuori di sé.

82-106 "*Oh Renzo!... in tre salti...!*". Lucia è spaventata, non sa articolare, le sue sono esclamazioni emotive; Agnese tenta di ragionare con la sua "filosofia amara" (Bonora) che conosce i rapporti di forza nella società (Renzo può essere schiacciato o dalla forza di don Rodrigo o dalla "giustizia" ufficiale, "contro i poveri"). Renzo rivendica una giustizia sostanziale, alla Robin Hood ("lo libererò io, il paese: quanta gente mi benedirà...!"). Ma l'a. non crede alla figura romantica del brigante giustiziere.

107-142 *L'orrore... contenta*. ossevando la struttura del dialogo s'intende lo sviluppo che l'a. ha dato ai pensieri di Renzo. Lucia sposta l'attenzione di lui dalla fantasia d'omicidio a sé, con il richiamo dell'amore ("Io m'era promessa..."); ma le cose paiono cambiate, Renzo non si cura di lei, se è occupato così forte dall'idea di uccidere. Renzo risponde sulla stessa lunghezza d'onda: per lui conta che don Rodrigo non abbia Lucia, anche a costo di perderla lui stesso; la gelosia pesa più dell'amore. A questo punto Lucia prova angoscia: le parole di Renzo evocano la possibilità della perdita, perché l'aspetto di Renzo non è più quello a lei caro ("no, non posso vedervi così"). C'è una pausa di silenzio in cui Renzo sta "immobile e penseroso". Il narratore si domanda: "aveva Renzo pensato di che profitto poteva esser per lui lo spavento di Lucia?" Pare di sì; lo dice il cambiamento di attitudine e il grido, stavolta oratorio, delle rr.126-7. La nuova minaccia, ambigua (chi "ha da morire"?), ha l'effetto di accrescere la paura di Lucia e di consegnarla psicologicamente a Renzo, piegandola alla "prova" per il bene che gli vuole. L'ammansimento improvviso ("tutt'a un tratto") di Renzo, e la sottolineatura compiaciuta della promessa ("Me l'avete promesso"), testimoniano che il giovane ha seguito una precisa tattica. Agnese è *doppiamente* contenta, della promessa di Lucia e della nuova disposizione d'animo di Renzo.

143-154 *In mezzo... predomini*. Abbiamo illustrato la posizione

ambigua assunta dall'a... Se avesse insistito sull'"artificio" di Renzo, avrebbe dato un'immagine troppo negativa dell'eroe; d'altra parte il senso della scena (la rappresentazione di una passione naturalmente buona, come l'amore, che diventa forzatura psicologica) doveva essere pure sottolineato. La riflessione ha anche una funzione tonale: serve a separare la scena tesa e drammatica che precede dalla scena seguente, più distesa.

155-177 "*Ve l'ho promesso... a lungo*. La tempesta è finita; ma Lucia, che non è senza carattere, trova il modo di ricordare a Renzo una vecchia promessa, quella che lui aveva fatto a p. Cristoforo (V, 89). Renzo di nuovo si impegna, con umiltà ("da povero figliuolo"), e la scena termina in un'atmosfera di più serena normalità, non senza tuttavia che l'a. esprima il suo dubbio sullo stato d'animo di Lucia, forse neanch'essa "in tutto e per tutto malcontenta".

[178-266] *La mattina seguente...*

Vengono disposti i protagonisti sulla scena del previsto matrimonio di sorpresa. I registi devono essere Agnese e Renzo, come il lettore sa; ed essi si muovono con accortezza, seguiti passivamente da Lucia. Ma una minaccia oscura si profila quella stessa mattina: alla casa di Agnese si presentano degli sconosciuti che, mal mascherati da mendicanti, hanno invece l'aria di spioni. La breve sequenza, necessaria allo sviluppo della trama, si caratterizza per la creazione di un clima di suspense. Il personaggio di Menico, che avrà anch'egli notevole parte negli sviluppi futuri, alleggerisce la narrazione. Ma non muta l'atmosfera complessiva, che il misterioso passaggio degli sconosciuti riempie di tensione.

178-201 *La notte... aveva detto*. La notte inquieta (come quella di don A. due giorni prima) precede una mattina di preparativi e programmi. L'a. caratterizza Agnese e Renzo come architetti della trama, attenti anche ai particolari come il rapporto con p. Cristoforo (per cui cfr. 50-2; si noti la solita caratterizzazione 'popolare' del linguaggio).

202-231 *Agnese... anche di più*". Menico è pretesto per un'altra caratterizzazione (dopo quelle di Tonio e la sua famiglia) di 'tipi' paesani; l'a. si diverte a rappresentare anche attraverso il modo d'esprimersi tipico nei rapporti tra adulti e adolescenti (l'adulto spiega con un eccesso di particolari che ritiene adatti all'infanzia: "quel bel vecchio, tu sai, con la barba bianca, quello che chiamano il santo"; e il ragazzo, che intende presentarsi più adulto e sveglio, interrompe e aggiunge particolari dal suo punto di vista: "Ho capito,... quello che ci accarezza sempre...". E l'adulto fa balenare un bel premio, che il

ragazzo chiede di anticipare). Oggi la caratterizzazione pare manierata. Del M. manierato e divagatorio è anche il commento delle rr. 222-4 sull'attitudine umana di far volentieri le cose per le quali si è abili, ma anche le altre (quelle che non si sanno fare; su questa tendenza, forse M. aveva in mente un cap. dei *Saggi* di Montaigne, libro I, xvii).

232-266 *Nel rimanente... per la sera*. Nel quadretto dei preparativi dell'impresa entrano presenze inquietanti. Il lettore ignora chi siano: un mendicante finto, altre *strane figure* che "volevan parere" passanti. Sono i "bravi" di don Rodrigo: il finto mendico è il capo (la spiegazione alle rr.467 ss.).

Per la prima volta il M., con effetto di mistero per il lettore (*suspence*), adotta l'espedito di spostare la spiegazione dei fatti a dopo il racconto. La "non so quale inquietudine" di Agnese e Lucia dipende però, dice l'a., dalla percezione di una stranezza evidente nell'inusuale frequenza dei passaggi e nell'aspetto non persuasivo dei passanti; dunque nulla di magico o vago (come invece accade nella narrativa fantastica) nell'effetto prodotto sui personaggi.

#### [267-394] *Nel frattempo don Rodrigo...*

Dobbiamo "tornare un passo indietro, e ritrovar don Rodrigo, che abbiām lasciato ieri...". La scena, per la prima volta nei PS, si apre un passo indietro nel tempo (non, come in altri casi, su eventi contemporanei a quelli narrati: cfr. III,324 ss., VI,194 ss., 406 ss.; e nemmeno, come nella digressione biografica su p. Cristoforo, IV, 50 ss., su un passato lontano). La scelta non è casuale: c'è una necessità narrativa, disporre in campo tutti i personaggi della *notte degl'imbrogli*. Per farlo bastava inserire il tratto su don Rodrigo e i suoi vicino a quello della visita di p. Cristoforo (in questo cap., prima della notte).

La scelta del M. si spiega con ragioni tonali, di colorito del racconto. Il mondo dei potenti si presenta alternativo a quello degli umili (V,100 ss.): un mondo cupo, in cui dominano progetti di sopraffazione. Mettendo in primo piano le vicende mattutine dei suoi eroi, l'a. ha alzato il livello di *suspence*, e nel contempo ha privilegiato la scena popolare. Il racconto si connette con VI,124, in cui si vede don Rodrigo percorrere da solo "a passi infuriati il campo di battaglia". Il suo turbamento è profondo; lo supera quando recupera il senso del proprio prestigio, e quando risponde alle provocazioni del cugino Attilio. Tornato il don Rodrigo di sempre, organizza con il Griso, capo dei suoi bravi, i piani per il rapimento di Lucia, che quello mette in esecuzione nella parte finale della sequenza.

267-305 *Convien... soddisfazioni*. La formula di passaggio avverte il lettore; poi si apre la scena di don Rodrigo davanti ai suoi

antenati, raffigurati nei quadri della sala. Per la prima volta questi è presentato dall'interno nelle reazioni psicologiche. L'a. inventa una situazione (il confronto con gli antenati) ricca di significati simbolici: il "terrore" (parola-chiave del passo) che i membri dell'aristocrazia ispiravano ai contemporanei è connotato tipico dell'antico regime ("la man degli avi... seminò l'ingiustizia" diceva Adelchi nel suo bilancio della storia, *Adelchi*, a.V, sc. viii) e parte dell'eredità accettata come privilegio e titolo dai discendenti. Di fronte a quell'eredità, il signorotto si sente inadeguato se non esercita a pieno il proprio potere. Certo si tratta di poteri diversi: la violenza privata di don Rodrigo è meschina e ridicola in confronto all'autorità degli avi, e il lettore è portato a irridere il personaggio. Ma d. Rodrigo soffre una frustrazione grave, in conflitto con la paura ("si sentiva venir... i bordoni" [la pelle d'oca]) che la profezia del frate (paragonato al profeta Nathan, che aveva rimproverato a re David di aver rapito Betsabea al marito, *Re*, II, xii) gli ispira.

Due motivi ancora sono vivi in lui: la "passione" (il desiderio di Lucia) e "ciò che chiamava onore" (la necessità di vincere la scommessa, per mostrare potenza al cugino). Al momento, che l'a. indica come blocco psicologico, don Rodrigo "sta quasi per deporre il pensiero delle due soddisfazioni" ("vedete un poco!", sottolinea il narratore): sembra la vittoria postuma di fra Cristoforo.

305-343 *Finalmente... palazzotto*. Don Rodrigo esce a fatica dalla frustrazione: non ha voglia di rivedere i commensali, ma ciò gli viene evitato ("que' signori erano partiti"); decide la passeggiata (evidentemente un'abitudine), circondandosi di bravi. Nella "passeggiata" egli ritrova anzitutto il senso della potenza sociale: gli rendono omaggio quelli che incontra, popolani e *signori* (borghesi). L'a. distingue i ceti inferiori che rendono omaggio: usa l'occhio classista di don Rodrigo, confortato dalla riverenza degli inferiori cui pure risponde diversamente (non saluta i popolani; tratta con superiorità i borghesi). Solo col castellano spagnolo (che non incontra) il saluto sarebbe onorevole.

Ma, risarcito per la superiorità sociale, don Rodrigo ha bisogno d'altro. Va "in una casa, dove andava, per il solito, molta gente", ci resta fino "a notte già fatta". La designazione, vaga davvero, ha dato luogo a spiegazioni diverse: per i più si tratta di un "pubblico ritrovo, luogo di amabili intrattenimenti" (lo diciamo con le parole ancora vaghe di Caretti); commentatori recenti (non tutti) più francamente pensano a una casa di malaffare, un bordello (la prima proposta di Toffanin, 1930; poi, fra altri, Bonora e Raimondi-Bottoni). Questa interpretazione pare più persuasiva. Certo le parole

dell'a. restano vaghe: l'intenzione di don Rodrigo di "passare la mattana" e "contrapporre... immagini in tutto diverse" a quella di p. Cristoforo, e la descrizione dell'accoglienza (rr. 340-3), non implicano di necessità la seconda ipotesi. Però la vaghezza dell'espressione fa pensare più a discrezione dello scrittore che si censura, che a imprecisione narrativa. Don Rodrigo ha bisogno di una distrazione che gli permetta, risarcita con l'omaggio la ferita a "ciò che chiamava onore", di risarcire anche, da donnaiolo, la ferita alla "passione". La passeggiata, dice Momigliano, "fa parte dei postumi della profezia", in quanto è un tentativo di liberarsene psicologicamente del tutto.

343-386 *Il conte Attilio... fissati*. Il malessere psicologico si scioglie: la passeggiata ha ridato corpo all'idea di potere, la visita alla "casa" ha risvegliato la "passione". Ora il conte Attilio, ricordando la "scommessa", provoca nel cugino il tema dell'"onore", soddisfazione frustrata da p. Cristoforo; così don Rodrigo sarà pronto a nuovi piani per raggiungere il suo scopo. La scena, oltre che per lo studio della ripresa di don Rodrigo, serve a colorire il conte Attilio, personaggio di divertito cinismo. Il conte è acuto: coglie nella distrazione del cugino un turbamento che acutamente pensa dovuto alla visita del frate e alla difficoltà di vincere la scommessa. Non turbato dalla situazione del cugino (che lo diverte come "un bello spettacolo"), esaspera gli aspetti ridicoli dell'immaginaria conversione di Rodrigo, deridendo lui ("tutto compunto, e con gli occhi bassi!") e il frate ("gonfio e pettoruto"); e si cimenta in una parodia di predica (il racconto caricaturale attribuito a fra Cristoforo va confrontato con l'eloquenza popolare di fra Galdino, III, 364 ss., e con la grande meditazione di padre Felice, XXXVI, 35 ss.). Don Rodrigo apprezza a metà (rr. 376-77) e reagisce confermandosi nei suoi propositi; è la parte cupa del male. "Nella coppia che inseparabilmente, ogni volta che appare, il conte Attilio forma con don Rodrigo, i suoi toni leggeri adempiono... la funzione di chiaroscuro: lui ilare perché risalti il rovello dell'altro, intelligente e duttile per fare l'altro più chiuso, più rozzo" (De Michelis).

387-394 *La mattina... antico*. Della "rabbia" e del "lontano e misterioso spavento" di VI, 105, resta la rabbia, *esacerbata* dalla vergogna per l'"apprensione" provata. Ora però il signorotto ha avuto conferma del suo potere (attraverso gli onori della passeggiata) e della continuità delle sue passioni (con le accoglienze nella "casa"). E il conte Attilio ha finito col provocare di nuovo il suo senso dell'"onore", confortando i suoi propositi. Con questi tre periodi, l'a. conferma la sua misura di narratore di geometrica precisione morale.



394-411 *Appena alzato... nell'opinione*. La ripresa del progetto comincia con l'appello al suo stretto collaboratore-servitore, il "Griso" (dal dialettale *gris*, grigio, colore che alluderà ad un particolare aspetto fisico, ma che fornisce anche una connotazione morale). Del personaggio (da confrontare *oltre* con l'altro capo di bravi, il "Nibbio", servitore dell'Innominato) l'a. dà una caratterizzazione verosimile: oltre ad essere *valente*, il Griso è legato al padrone da una specie di rapporto di rappresentanza: impersona con la sua stessa esistenza il potere sociale e il credito di don Rodrigo (che l'ha salvato dalla pena che meritava).

412-429 "*Griso!... come farai?*". Nella prima parte del dialogo è rappresentata la complicità nel male (di cui si parla nel capov. precedente) del signore e dello sgherro; in un rapporto socialmente disuguale com'è quello tra padrone e servo, c'è però una reciproca necessità che lega anche il superiore, il quale non può rinunciare alle abilità dell'altro. Vedremo più oltre che la complicità non è senza limiti; nel male ognuno obbedisce al proprio interesse (cfr. XXXIII,1 ss.). Qui la fiducia reciproca è piena e dichiarata, da parte del servo (415-16) e del padrone (417-19). C'è poi una contrattazione sul trattamento di Lucia, cui don Rodrigo vuole che "si porti rispetto in ogni maniera" (mentre ordina una delle peggiori violenze, il rapimento). Si tratta di uno dei più precisi cenni alla "passionaccia", al trasporto erotico violento che Lucia ha suscitato. Il Griso risponde con una metafora che sarebbe anch'essa erotica (il "fiore", tradizionale immagine dell'oggetto del desiderio) se non fosse qui usata a indicare un'azione turpe. I due si conoscono profondamente.

430-466 "*Ci stavo... se n'andò*". I piani sono concertati con il Griso con la stessa cura che presiede ai piani di Agnese e Renzo, la stessa mattina (181-86). Sono piani di "briconeria" a spesa di "villani", trattati con disprezzo (si noti come il Griso tratta le "ubbie", le sciocche idee dei paesani riguardo alle streghe; salvo poi farci sapere che lui se ne ride solo perché "non è sabato" [non è il giorno che si credeva consacrato ai raduni delle streghe]). I due si preoccupano di "condurre a fine l'impresa" anche nel senso di evitare le conseguenze, creando falsi indizi e intimidendo le vittime. La prevista bastonatura di Renzo diventa, detta da don Rodrigo, "un buon ricordo sulle spalle"; l'intimidazione, chiaramente denotata, si attenua nel linguaggio che diremmo mafioso ed è in sostanza eufemistico. Caratteristico della violenza astutamente calcolata, di cui l'inferiore si fa bello di fronte al padrone, è l'atteggiamento di "ossequio" e insieme di "milanteria" (= vanto) attribuito al Griso.

466-504 *La mattina...ad aspettare*. L'a. connette le fila del racconto finora sparse in più sequenze: si spiega chi fossero gli spioni che hanno spaventato Agnese e Lucia; si ritrova il vecchio servitore che aveva promesso di informare p. Cristoforo, in marcia per il convento; si cominciano a disporre i bravi sulla scena del rapimento previsto (alcuni, con una "bussola" per Lucia, nel casolare non lontano dalla casa di Agnese; e tre all'osteria del paese). Di qui in poi lo sguardo del narratore si concentra sul paese, dove tutti convergono.

[505-516] *La scena si popola: Renzo, all'osteria, incrocia i bravi in attesa*.

Tra Renzo che attende l'ora del matrimonio e i bravi, all'osteria per tener d'occhio la situazione, sullo sfondo del paese che s'avvia dalla sera alla notte, c'è una sorta di scontro virtuale. I bravi non picchieranno Renzo, come vorrebbero e come il padrone li ha autorizzati a fare (rr.457-64); Renzo, pure inquietato dalla loro presenza, non saprà mai il pericolo corso, e si avvierà alla sua impresa protetto dalla consueta atmosfera del villaggio, già immerso nella "quiete solenne della notte". La sequenza può apparire superflua o eccessiva: Renzo potrebbe non andare all'osteria, senza danni per lo sviluppo dei fatti; e i tre bravi non concludono nulla che abbia influenza sull'intreccio. Quale allora la funzione dell'episodio? si risponde notando che fino al cap. VIII l'a. mostra una grande cura per un montaggio (usiamo il termine cinematografico, che è adatto) nel quale appaia chiaro l'incrocio dei personaggi, ognuno volto a realizzare i suoi fini, ma anche correlato con gli altri. La correlazione spaziale e temporale tra i personaggi è esplicitata nell'apertura di sequenza ("Il povero vecchio... i tre esploratori... quando Renzo..."). Questa vicinanza si esprime fisicamente nell'osteria dove buoni e cattivi, ognuno ignorando i piani altrui, si misurano attraverso la mediazione dell'oste. Sono le teatrali combinazioni della letteratura, rese verosimili dalla ristrettezza dello scenario.

La sequenza termina con una memorabile descrizione della sera nel villaggio, che dà infine luogo alla notte. Si spegne ogni segno di vita, e resta nel buio ("nelle tenebre crescenti") la scena su cui si svolgerà una serie decisiva di eventi.

505-512 *Il povero... la parola*. Siamo al tramonto ("il sole cadeva"). Con una fulminea sintesi narrativa (rr.505-6), l'a. ci mostra contemporaneamente in moto i personaggi che avranno parte nelle imprese progettate per la notte.

Con i fatti astronomici si misurava il tempo fino alla rivoluzione industriale, nelle campagne anche oltre. Abbiamo già visto le correlazioni, per noi imprecise, tra azioni e fenomeni che scandiscono le

giornate (I, la passeggiata di don A. intorno all'ora del tramonto; II, Renzo va da don A. "appena gli parve ora..."; IV, p. Cristoforo muove all'alba; ecc.); non l'orologio dà la misura del tempo nei PS, ma l'avvicinarsi della luce e del buio, spesso segnalati dalle campane delle chiese ("quando sonerà l'ave maria", qui Renzo; e cfr. anche rr.512-13). Luce e buio acquistavano un significato morale e psicologico: il buio di notte in particolare è lo spazio del furto, del sotterfugio e, infine, della paura di chi è innocente (qui, la sola Lucia).

513-552 *Quando Renzo... la cena*. La nuova scena nell'osteria (dopo quella del VI, 344 ss.) mette a contatto Renzo e i bravi, senza incidere sullo svolgersi degli eventi ma facendo percepire un'oscura, crescente tensione. Qui la descrizione dei bravi, che ci sono per spiare, è fatta dal punto di vista di Renzo, oggetto principe delle loro attenzioni. Con indiscretezza i bravi esaminano i nuovi venuti, e in specie Renzo che li guida: il primo "lo guardò fisso fisso", un altro seduto "squadro Renzo da capo a piedi"; si scambiano cenni d'intesa, che Renzo non capisce ma che lo rendono "insospettito e incerto", tanto da indurlo a scegliere "una stanza vicina". Si conclude che almeno uno dei bravi (la "cariatide" che stava sulla porta) ha riconosciuto Renzo. Un altro (che "aveva squadrato il nostro giovine", l'a. lo designa con esplicito rinvio) chiederà notizie all'oste alla r. 574. Come al solito, M. costruisce le scene con un senso esatto degli spazi e una netta percezione dei personaggi, Sicché tutte acquistano un'evidenza inconfondibile. Nel registro referenziale adottato c'è solo una piccola *macchia* di commento esterno, dove l'a. parla: a r. 538, detto che i bravi gridano giocando "alla mora", nota per inciso che il gridare fa parte del gioco. È un rinvio discreto al gridare che abbiamo notato a un'altra tavola, quella del convito di don Rodrigo (cap. IV); questo gridare è più innocente.

553-602 *Chi sono... in cucina*. La curiosità di Renzo sui bravi non è soddisfatta dall'oste; invece i bravi sapranno caratteristiche e nomi dei tre nuovi avventori. Questa la funzione del passo. Ma l'a. profitta della situazione per costruire una vivace scena di teatro, in cui è protagonista l'oste (alla categoria M. dedicherà attenzione anche in altri punti dei PS). Distribuiti i sei personaggi in due locali contigui, l'a. fa muovere l'oste come un *servitore di due padroni* (si ricordi l'*Arlecchino* di Goldoni), che passando da un gruppo all'altro assume diversi atteggiamenti secondo il tipo dei clienti. La simmetria dei due dialoghi coi clienti è sottolineata da ripetizioni: "a voce bassa" Renzo chiede notizie, "sottovoce" parla il bravo; "chi sono que' forestieri?" (Renzo), "chi sono que' galantuomini?" (il bravo). L'oste risponde

dapprima in modo sintetico in tutti due i casi: “non li conosco” (a Renzo), “buona gente qui del paese” (al bravo). Solo quando viene incalzato dai clienti cambia stile: a Renzo spiega la morale degli osti, che devono essere discreti e considerano galantuomini tutti, secondo l’interesse dell’osteria (ma è evasivo riguardo a ciò che gli era stato chiesto, e orienta il discorso sul matrimonio di Renzo e sulla bontà delle polpette); al bravo invece risponde con esattezza e rapidità (ma sempre coll’ottica dell’oste che giudica gli altri in quanto clienti). Al centro del discorso resta la questione dei ‘galantuomini’: Renzo è costretto a porla due volte (rr.570 e 588-90) perché l’oste è sfuggente (altra qualità professionale).

603-609 *Il nostro... singolare! eh?*. Osservazione attribuita all’anonimo, commentata con finta ingenuità. Naturalmente il comportamento dell’oste non è “singolare”, è una debolezza diffusa; ma l’a. non è interessato ad appesantire il tono degli interventi riflessivi (nel cap. quasi assenti), e se la cava con una battuta colloquiale (“eh?” è una formula di contatto, una strizzata d’occhio al lettore).

610-627 *La cena... entrato*. Rientrato l’oste tra le quinte, restano in primo piano la preoccupazione per l’impresa progettata e l’inquietudine per la presenza dei bravi. L’a. vivacizza appena il passo con l’uscita inopportuna di Gervaso, figura che qui per la prima volta prende consistenza. Ma l’occhio del narratore segue ancora Renzo, il suo disagio e la sua accortezza di organizzatore (che deve badare allo stato d’animo e alla svegliezza dei suoi testimoni).

627-645 *Questo... a pollaio*. La minaccia di una bastonatura si addensa su Renzo, salvato solo dall’indecisione dei bravi, preoccupati di non “guastare” l’impresa più importante (“il negozio principale”), e dalla presenza di paesani (“vien gente da tutte le parti”). La decisione dei bravi (“lasciamoli andar tutti a pollaio”, detto con lo spregio dei malviventi servitori di un nobile per gli imbelli contadini) evoca immediatamente il quadro del paese che si prepara al riposo.

646-662 *C’era... già notte*. Quadro raccolto, familiare e a suo modo solenne di una sera feriale, che devia l’attenzione dalle trame (anche minacciose) su cui cresce il racconto. Tornano i lavoratori, donne, ragazzi e uomini, dai campi (“venivan... venivan...”); le luci domestiche, le preghiere usuali, i saluti rattristati dall’incombere della carestia sono registrati (“si vedevan... si sentiva...”) come eventi quotidiani di piana normalità; su cui domina il suono delle campane, segno ufficiale della conclusione raccolta di una delle giornate della vita contadina (si noti l’uso degli aggettivi: i suoni [“tocchi”] “misurati e sonori”, cioè ben spaziati, calcolati come in

un rito. Per un diverso uso delle campane non sarà necessario attendere a lungo; cfr. VIII,184 ss., 264, 327). Quel suono di campane è anche un evento del racconto principale: il segnale che Renzo ha indicato a Agnese e Lucia per l'inizio della loro impresa ("quando sonerà l'ave maria..."). Il narratore non si sta distraendo dietro il quadro lirico di una 'sera del dì di lavoro', ma spegne le luci su uno scenario per preparare una nuova spoglia scena notturna. Di questa scena (nella versione del 1827) si ricorderà Leopardi per *Il sabato del villaggio*.

[663-730] *Nella prima notte, inizia l'azione per sorprendere il curato.*

Comincia la prima azione programmata per la notte. Nell'oscurità e nel silenzio la comitiva dei promessi sposi vive l'avvio psicologicamente difficile della propria impresa. All'inizio l'a. mette in primo piano lo stato d'animo di Lucia, sempre più turbata da ciò che l'attende; poi narra la manovra di avvicinamento e il contatto con Perpetua, che sta a guardia della casa del curato. Il cap. si chiude, come il precedente, con un momento di attesa (tanto più forte in questo caso, perché il lettore conosce, nelle linee generali, i difficili piani dei personaggi).

663-689 *Tra il primo pensiero... la brigata avventuriera.* Lo stato d'animo di Lucia, descritto in un primo piano psicologico articolato (l'a. distingue due momenti diversi: il primo va dalla concezione di un piano fino all'avvio dell'esecuzione ["l'intervallo è un sogno..."]); il secondo è quello della messa in opera del piano stesso ["al momento di destarsi cioè di dar principio all'opera"]), illumina per il lettore l'eccezionalità della "impresa terribile". Il tentativo del matrimonio clandestino non può che creare sgomento nell'atto della realizzazione, specie in Lucia che non lo voleva, ma anche in Agnese (520-21; Renzo è invece già immerso nell'azione).

L'intervento meditativo del narratore è calibrato sulla psicologia dei personaggi. Ma ha pure valore tonale. Da qui e per un lungo tratto, il racconto proseguirà senza interventi del narratore, secondo un meccanismo di eventi calcolati, con ritmo veloce e momenti perfino comici. L'a. trova utile mettere in luce il lato tragico (dal punto di vista dei personaggi) dei fatti; all'inizio dell'avventura è dunque importante questo richiamo, che s'ispira a Shakespeare, il tragico più ammirato dal M. Era infatti Shakespeare (*barbaro... non privo d'ingegno*, così designato con spirito polemico verso Voltaire, che ne

aveva deplorato l'inosservanza delle regole classiche) che aveva descritto lo stato d'animo di chi sta per compiere imprese terribili (cfr. *Giulio Cesare*, II, scena I: l'osservazione è messa in bocca a Bruto, che medita l'assassinio di Cesare).

La citazione, con quanto di scherzoso è nel paragone tra Lucia e Bruto e nel riferimento a Voltaire, può apparire contraddittoria con ciò che s'è detto sul valore tonale dell'analisi. Ma si tenga conto che l'a. abbandona molto raramente (solo nei casi in cui alla dimensione tragica se ne aggiunge una patetica) il controllo razionale dei suoi interventi di introspezione.

690-701 *Zitti zitti... e picchiarono*. Il racconto s'avvia rapidamente. La strategia del narratore non si preoccupa più di illuminare gli stati d'animo, ma sottolinea la calcolata strategia della brigata.

702-731 *"Chi è... un momento*. Il dialogo di Tonio e Perpetua è un nuovo tassello del quadro di vita paesana complessivamente disegnato nei primi capitoli. Di notte, si va dal parroco solo se ci sono moribondi da assistere o in caso di disgrazie (547-48); dunque Perpetua è diffidente. D'altra parte conosce gli affari del padrone (Tonio: "quel debituccio che sapete"), e è interessata che si risolvano; dunque accetterà anche l'ora indiscreta. Si noti l'abilità di Tonio: prima fa balenare il miraggio dei soldi ("... belle berlinghe nuove"), poi minaccia che l'occasione non si ripresenti ("questi, so come spenderli... se li tengo a dormir con me, non so di che parere sarò domattina"). La sequenza e il capitolo terminano sull'intervento di Agnese, che si pone in primo piano (dopo aver incoraggiato ancora una volta Lucia). L'interruzione del racconto vuol produrre un effetto di suspense.

### Parole e modi arcaici, letterari, idiomatici

- 3 *scoraggito*, scoraggiato (forma arcaica)
- 4 *sbalordito*, tolto di senno, reso 'balordo'
- 13 *soverchieria*, prepotenza
- 15 *nulladimeno*, tuttavia, nonostante ciò
- 62 *garzoncello*, ragazzo, giovinetto (letterario: cfr. Leopardi, *Il sabato del villaggio*)
- 70 *spedito*, sciolto da impegni, libero.
- 85 *finalmente*, alla fine, insomma.
- 103 *risoluzione*, coraggio, risolutezza.
- 117 *a casa del...*, a casa del diavolo, all'inferno.
- 125 *diede addietro*, indietreggiò

- 129 *inginocchioni*, in ginocchio, ginocchioni.  
 131 *un'ira tuttavia*, un genere d'ira, comunque  
 147 *non ne saper*, non saperne (costruz. letteraria)  
 152 *il paziente*, colui che ne soffre.  
 157 *scandoli*, scandali (forma fiorentina).  
 167 *da povero figliuolo*, da pover'uomo, da povero 'cristiano' ('figliuolo' ha un corrispondente, in questo senso, nel milanese *fieul*).  
 182 *concertò*, concordò.  
 190 *Anderete*, andrete  
 193 *Le zucche!*, neanche per idea! (esclamazione con valore deprecativo, di vecchio uso toscano).  
 194-5 *sur un libro*, su un libro (/r/ epitetica, con valore eufonico).  
 196 *uscirne a bene*, cavàrmela, avere successo.  
 203-4 *sveglio la sua parte*, piuttosto sveglio, intelligente (espr. popolare).  
 216 *non ti sviare*, non allontanarti.  
 222 *rimbalzello*, gioco d'abilità che consiste nel far rimbalzare più volte sull'acqua un sasso piatto.  
 227 *parpagliole*, "monete milanesi del valore di due soldi e mezzo, così dette dal dialettale *parpai*, farfalle" (Raimondi-Bottoni).  
 234 *rifinito*, smagrito dalla fame.  
 236 *sembiante*, aspetto della faccia, volto (letteraria).  
 248 *sommissione*, sottomissione. *affettata*, esibita e finta.  
 277 *guardatura*, modo di guardare.  
 280 *gambiere... cosciali ecc.*, parti dell'armatura che coprono le varie parti del corpo.  
 287 *facciole*, "strisce di tela bianca inamidate, che scendevano dal collare" (Bonora).  
 295 *spirava*, ispirava, esprimeva per gli spettatori.  
 298-9 *prosopopea*, "letteralmente... 'apparizione', figurazione. Qui sta – come nell'uso milanese [ma anche toscano] – per discorso autoritario e solenne, magari sfacciato, arrogante" (Raimondi-Bottoni).  
 318 *marina torbida*, cattivo umore (metafora marinara: 'giorno di scarsa visibilità').  
 321 *superbioso*, atteggiato a superbia.  
 334 *potentati*, autorità.  
 336 *mattana*, malumore, stato d'animo bizzarro, negativo.  
 350 *San Martino*, la festa è l'11 novembre, scadenza della scommessa (il dialogo è il 9 novembre).

- 371 *per degni rispetti*, per giustificati motivi di riservatezza.  
385-6 *assolutamente fissati*, del tutto stabiliti.  
421 *la non faccia*, non faccia ('la', pron. pers. qui improprio, ma di uso popol. toscano).  
429 *sicurtà*, responsabilità.  
432 *postare*, appostare, mettersi in agguato.  
436 *riattarla*, rimetterla in uso, restaurarla.  
453 *intelligenza*, comprensione.  
458-9 *vi desse nell'unghie*, vi incontrasse, si imbattersse in voi.  
470 *levarne... la pianta*, conoscere la pianta della casa.  
486 *vanguardia*, avanguardia.  
489-90 *portare il soccorso di Pisa*, arrivare in ritardo (espress. pop. toscana, di origine storica).  
495 *una bussola*, portantina, specie di cabina trasportata da quattro persone per mezzo di stanghe  
519 *chermisi*, cremisi, color rosso porpora  
688-89 *avventuriera*, avviata all'avventura (Bonora).  
698-99 *con lo scempiato di Gervaso*, con quello sciocco di G.  
712 *berlinghe*, lire d'argento.  
729-30 *si fosse abbattuta*, fosse capitata.





CINZIA GALLO

UNA DANTISTA SICILIANA DI FINE OTTOCENTO:  
VINCENZINA INGUAGIATO

Tra gli studiosi che in Sicilia, nel periodo compreso fra gli ultimi decenni dell'Ottocento e il primo del Novecento, dedicano la loro attenzione a Dante ed alla sua opera un ruolo non ancora del tutto esplorato spetta a Vincenzina Inguagiato. Nata a Girgenti il 5 luglio 1859 e acquisita una profonda cultura classica, ella svolge la carriera di insegnante, dapprima ad Agrigento, poi a Palermo. Appassionata latinista, cultrice di studi storici, considera però "il suo libro vero, il vademecum della sua vita"<sup>1</sup> la *Divina Commedia* di Dante, su cui pubblica alcuni studi: *Osservazioni su alcuni commenti del prologo della Divina Commedia* (Girgenti, Uff. tip. Formica e Gaglio, 1890); *Nota al verso ventesimo ottavo del ventesimo canto dell'Inferno* (ivi, 1891); *Dantes Xristi Vertagus* (ivi, 1893); *Origine della visione dantesca* (Palermo, tip. "Gazzetta commerciale", 1908).

Nelle *Osservazioni su alcuni commenti del prologo della Divina Commedia* la Inguagiato, soffermandosi sul primo canto dell'*Inferno*, fornisce dei chiarimenti riguardo tutto il poema, alcuni dei quali in linea con le opinioni critiche più recenti. Lo scopo della *Commedia* è politico e le sue fonti sono l'*Eneide* di Virgilio, in alcuni casi, e le sacre scritture, in altri, tra cui la simbologia delle tre fiere. Riguardo poi i vv. 1-3, la Inguagiato vede in *selva* un riferimento in senso stretto a Firenze, in senso largo a tutta la società umana, individua nell'espressione *mi ritrovai* il nodo dell'opera. Dante, difatti, entrando nella vita politica, si accorge della corruzione, dello scompiglio dell'Italia e del mondo intero; ritenendo allora che il bene del genere umano dipenda da un governo ispirato all'impero romano, arriva all'idea della monarchia universale: dalla restaurata grandezza di Roma,

---

<sup>1</sup> M. Cinquemani Martorana, *Dante negli scritti di una studiosa siciliana dell'Ottocento*, Cava-Roma, tip. Marcelli, 1996, p.2.

deriverebbe la grandezza d'Italia. Nella vita religiosa nota lo stesso disordine, a cui il giubileo non porrebbe rimedio. In realtà, con esso, il Papa vuole rianimare il guelfismo, egli è cioè il capo di una fazione, cosa inconciliabile con la sua missione. Da qui lo smarrimento, individuale ed universale, cui Dante allude nella prima terzina mentre nella quarta intende scusarsi del suo precedente parteggiare. Infatti quando, nel 1300<sup>2</sup>, abbandona il guelfismo, ripudia ogni indirizzo settario, come dimostra il suo provvedimento, da priore, contro i capi dei Bianchi e dei Neri (Il *De Monarchia*, perciò, non è precedente al 1300, poiché prima di tale data Dante era in uno stato di confusione). La Inguagiato scorge poi, nei vv. 25-27, un'eco di Catulo, imitato anche dal Boccaccio, con una differenza: per Catulo e Boccaccio lo spirito, persa la sua attività, lascia vuoto il corpo; in Dante lo spirito in piena attività fugge dalla selva anche con il corpo fermo. Nei vv. 29-30<sup>3</sup>, quindi, è chiaro che Dante cammini su un declivio, con il piede destro in basso, a suggerire il suo passo incerto ed, allegoricamente, la sua ansia nel momento in cui comincia la sua attività di rigenerazione, ansia poi evidente nell'apparizione della lonza, in cui vari commentatori intravedono la divisione fra Bianchi e Neri, databile non oltre il 1300, come dimostra il v. 37. I vv. 38-40 alluderebbero alla dolcezza degli animi per il Giubileo, o per l'inizio del nuovo secolo, a tutto vantaggio della missione del poeta: lo attestano i vv. 41-43, mentre il leone e la lupa simboleggerebbero i due ostacoli a tale missione, rispettivamente la Francia e la curia romana. Sul v. "chi per lungo silenzio pareva fioco", quindi, la Inguagiato spiega: mentre Dante sta perdendo ogni speranza, sente rinascere in sé l'amore per la Sapienza, il cui simbolo è Virgilio, ma non sa capire se essa sia frutto di fantasia o di una disamina dei fatti<sup>4</sup>. Poi, quando Virgilio

<sup>2</sup> Per la Inguagiato, Dante precisa tale momento nel v. 52, XV canto dell'*Inferno*: "Pur ier mattina le volsi le spalle [alla selva]", e cioè il 25 marzo 1300, *a nativitate*, o il primo giorno del nuovo secolo (1301) *ab incarnatione*. Del resto nel poema Dante si scaglia sempre contro le sette.

<sup>3</sup> Una spiegazione simile a questo controverso passo dà, nel 1891, Achille Mazzoleni, per il quale Dante, camminando su un terreno impervio e disuguale, deve necessariamente procedere con prudenza, sollevare bene il piede in movimento per non inciampare (*Il piè fermo dantesco*, Caltagirone, tip. Scuto, 1891, p. 25-6).

<sup>4</sup> L'interpretazione della Inguagiato sembrerebbe allinearsi a quella di G. Finzi, accettata da Mazzoleni: "nello sfacelo politico del tempo, fra le lotte di parte e l'imperversare di ogni più bassa passione, l'uomo ha smarrita la diritta via e vede indebolita e consunta la ragione o la filosofia (Virgilio), la quale è lo strumento di

ricorda Augusto, Dante vede in lui la filosofia applicata al governo degli Stati, di cui ha bisogno: indirizza allora a Virgilio i vv. 82-84, dimostrati dalle numerose analogie della *Commedia* con l'*Eneide*. Ed è Virgilio a consigliare a Dante di seguire altra via, per evitare la lupa; è necessario, cioè, far vedere agli uomini la punizione dei cattivi e il premio dei buoni, fino a quando non verrà il veltro, ossia l'imperatore, che avrà, come doti, sapienza, amore e virtù. L'espressione "tra Feltro e Feltro", inoltre, indica la "felice congiunzione di pianeti, sotto il cui favorevole influsso sarebbe nato l'atteso Veltro" (p. 127), e cioè non una precisa persona ma solo la speranza di Dante che la sua opera avrebbe provocato un tale rivolgimento politico e morale da consentire l'attuazione del suo progetto (con ciò la Inguagiato, come altri studiosi di questo periodo, considera Dante un antesignano dell'unità d'Italia<sup>5</sup>). Dà prova, invece, di maggiore avvedutezza scorrendo, nel v. 117, un riferimento alla morte dell'anima, come testimoniano sia altri passi della *Commedia* sia l'*Epistola* ai Fiorentini del 31 marzo 1311, e, nel v. 122, un'allusione a Beatrice giudicata donna reale e simbolo, nel *Paradiso*, della teologia, così come doppia natura hanno Catone, Lucia, Matelda, Rachele, Lia.

Molti concetti presentati in questo testo sono approfonditi in *Dantes Xristi Vertagus*, trascrizione della conferenza tenuta al "Circolo Empedocleo" di Girgenti il 4 marzo 1893, in cui la Inguagiato cerca di difendere Dante dalle accuse di scarsa serietà politica per essere stato ora vicino ai guelfi ora ai ghibellini. Dante, infatti, sarebbe stato, in gioventù, guelfo solo per tradizione di famiglia ma poi si sarebbe sollevato al di sopra delle fazioni per sostenere un nuovo ordinamento politico: una monarchia universale federativa ispirata alle idee cristiane. D'altra parte si sarebbe accostato ai ghibellini solo quando, esule, tenta un ritorno in patria insieme ad altri compagni di sventura, casualmente ghibellini; se poi, sempre in esilio, accetta l'ospitalità di

---

cui deve valersi l'autorità imperiale per condurre l'uman genere alla felicità temporale" (*Saggi danteschi*, Torino, Loescher, 1888, p. 121 sgg. cit. da A. Mazzoleni, *Chi pareo fioco*, estratto dagli Atti e Rendiconti dell'Accademia di Scienze Lettere ed Arti dei Zelanti e PP. dello studio di Acireale, vol. V, 1893 p. 157, nota 1).

<sup>5</sup> Citiamo, tra gli altri: G. Balsano, *Sullo scopo e sull'andamento della Divina Commedia. Pensieri*, Palermo 1887; C. Ghinigiò, *I veri interpreti del pensiero dantesco*, Messina 1900; L. Lizio-Bruno, *Dante e la Chiesa di Roma*, Marsala 1897; G. Ragusa Moleti, *Torniamo a Dante*, in *Nel VI centenario della visione dantesca*, Palermo 1900; S. Santangelo Spoto, *La simonia ed il papato nella Divina Commedia*, Palermo 1881.

ghibellini, soggiorna anche presso signori guelfi. Per capire pienamente, invece, il pensiero di Dante, bisogna tenere ben presente l'anarchia, il disordine, gli odi fra le opposte fazioni che lacerano l'Italia del 1300. Dante sente la necessità di intervenire, di risolvere, in qualche modo, tale situazione, dovuta alla corruzione morale ormai dilagante fra gli uomini. È evidente, dunque, che il messaggio di Cristo era stato travisato, per cui occorre recuperarlo nella sua originaria purezza. Dante si sente il prescelto da Dio per portare a compimento questa santa missione che, del resto, dovrà avere carattere duraturo, dovrà essere in grado di travalicare i limiti cronologici della vita umana; da ciò l'idea della *Commedia*:

Col metter dinanzi agli occhi i danni che seguono alla colpa, si combatte efficacemente la colpa: lo *Inferno* dantesco è la rappresentazione della società corrotta con le pene adeguate alla sua corruzione. Il reo è a sè cagione del suo dolore; ogni reità promette quegli strazi, al cui solo racconto l'uomo rabbrivisce; questi brividi sono benefici: ecco la potenza della prima cantica del Poema. Ma questa sola, togliendo la speranza, non varrebbe a rialzare i caduti; però segue la seconda che a ciò li conforta. E a questa la terza, che rallegra l'umana famiglia, e mettendo in risalto l'orrore della vita guasta, e il bello della vita pura, la invoglia a fuggir quella e seguir questa (p. 16).

Prototipo del male è la lupa, che potrà essere contrastata dal veltro, con cui Dante intende il suo poema. Il veltro, difatti, non può essere una persona contemporanea del poeta poiché nel XXVII canto, vv. 142-148, del *Paradiso* Beatrice colloca in tempi ancora lontani il rinnovamento auspicato da Dante; non si può identificare con un individuo determinato, come si ritiene in epoca moderna, perché, in tal caso, la sua azione avrebbe una sfera di influenza molto limitata; non può, ancora, incarnare la figura dell'imperatore o del papa in quanto per il conseguimento del benessere della società cristiana è indispensabile l'opera concorde di entrambi e, del resto, Dante non avrebbe usato l'espressione *verrà* perché le due istituzioni in questione erano già esistenti. Non rimane, quindi, che vedere nel veltro "il genio del bene", "l'azione perenne del pensiero avversario del male" (p. 25). E il veltro, in cui troveremo insieme, confortate dallo spirito cristiano, le qualità del filosofo, del teologo, del legislatore, dell'esperto in ogni campo del sapere umano, si farà sentire in eterno attraverso il poema di Dante come conferma l'espressione fra *feltro* e *feltro*, con cui si intende il vero feltro, che si utilizzava ai tempi di Dante per fare la carta a mano.

Continuando su questa scia, la Inguagiato sostiene che la sigla DXV (l'espressione *cinquecento dieci e cinque* con la quale Beatrice indica il messo di Dio) significhi *Dantes Xristi Vertagus*, cioè Dante veltro di Cristo (veltro sulla base, quindi, delle sacre scritture). Secondo lei, difatti, nel poema *messo celeste* è chi, su incarico divino, muove verso un ben determinato scopo, (come Dante, che ha il compito di indirizzare gli uomini verso la via del bene) ed è arbitrario interpretare DXV con una inversione, *dux*. Confermerebbe questa tesi il resto del poema, nel quale, d'altronde, il veltro si presenta con dei tratti ben precisi, in perfetta sintonia con tutto il pensiero dantesco. Vi riscontriamo, intanto, il principio ternario, simbolo della perfezione: il veltro è annunciato tre volte (all'inizio dell'*Inferno* da Virgilio, poi da Beatrice "come sostegno e difesa della verità e della fede" (p.31); nel *Paradiso* si potrebbe intravedervi un'allusione nel discorso di Cacciaguida). Nel *Convivio*, inoltre, è detto che qualità del veltro è di "bene correre" e, in effetti, il viaggio di Dante non conosce soste e l'azione di Dante, il suo pensiero si perpetua con il suo poema. È merito di Dante, conclude difatti la Inguagiato, se gli Italiani hanno riconquistato la loro unità e indipendenza, e come loro, molti altri popoli.

Sullo scopo politico-morale della *Commedia* altri critici di fine Ottocento concordano, pur attribuendo al Veltro un significato leggermente diverso. V.Cian (*Sulle orme del Veltro*, Messina 1897) ritiene che nel Veltro sia adombrato un tipo ideale di futuro liberatore imperiale e considera *Convivio*, *De Monarchia* e *Divina Commedia* opere sorelle dalla profonda valenza politica. Che il veltro sia sorto per sconfiggere la lupa, simbolo della cupidigia (la "cupiditas" del *De Monarchia*), per promuovere la rigenerazione morale universale è poi l'opinione di S.C. Romeo (*Il "Veltro" di Dante*, Catania 1903). A suo parere, inoltre, il Veltro sarebbe il Monarca che, dopo la vittoria, avrà un dominio universale (così egli spiega il verso "E sua nazione sarà tra feltro e feltro"). Secondo G.Crescimanno (*Di quell'umile Italia fia salute*, Firenze-Prato 1905), però, Dante accennerebbe alla figura dell'imperatore nella profezia del *cinquecento dieci e cinque* ma alluderebbe, nel Veltro, al suo poema.

Di una stretta connessione fra lo scopo politico-religioso della *Commedia* e la sua forma la Inguagiato discute, poi, in *Origine della visione dantesca*. In modo molto chiaro, ella dapprima mette in evidenza l'assoluta distanza di Dante dalle contemporanee rappresentazioni dell'aldilà, sulla base di alcuni passi della stessa *Commedia* (*Purg.*, XVI, vv. 37-42) quindi rileva come, sin dai tempi più antichi,

vari poeti e filosofi hanno attribuito alla discesa negli Inferi un fine ben preciso. Cita così il caso di Ulisse, la cui vicenda ha, nell'*Odissea*, una serie di elementi in comune con il viaggio oltremondano di Dante fino alla guida dei due eroi: a Minerva corrisponde Beatrice, come scopo del loro errare è la pace, "effettrice della felicità" (p. 11). Analogie si riscontrano pure con la *Repubblica* di Platone, al termine della quale è narrata la visita nel regno dell'oltretomba del prode Er, che riceve il compito di ascoltare e guardare quanto vi avvenga per riferirne una volta tornato sulla terra: è la stessa missione di Dante. Ecco che Er vede dei giudici, i quali, come il Minosse dantesco, comandano ai giusti di andare a destra e in alto per il cielo e agli ingiusti di recarsi verso sinistra e in basso; quindi scorge il tiranno Ardio dilaniato e scuoiato da uomini feroci, allo stesso modo di alcuni dannati danteschi (per es. nel XXII canto dell'*Inferno*). Er, in definitiva, rappresenta la sintesi delle idee politica e religiosa contenute in tutto il dialogo platonico, al fondamento del quale vi è la volontà di formare uno Stato perfetto. Funzionale a tale scopo è la concezione dell'immortalità dell'anima, grazie a cui Platone può mostrare come, in un'altra vita, i giusti saranno premiati e gli ingiusti puniti, proprio come fa Dante, il quale, del resto, nella teoria dei due soli<sup>6</sup>, stabilisce uno stretto rapporto fra potere religioso e potere politico. La Inguagiato, ancora, scorge altre somiglianze: nello Stato deve avere grande spazio la filosofia, che, sola, potrà far cessare le sofferenze degli uomini (e soltanto i filosofi dovranno avere la cura dello Stato), al cui miglioramento contribuiscono notevolmente le scienze e l'arte mentre causa di tutti i mali è la cupidigia.

A Platone, osserva quindi la Inguagiato, si ispira pure il *De Republica* di Cicerone, con il cui VI libro l'opera dantesca ha stretti rapporti, basta addurre qualche esempio: politica e religione formano un tutto indivisibile; giustizia e pietà sono le virtù indispensabili dell'uomo di Stato accanto alla sapienza; la cupidigia è la radice di ogni male; la pace il fine ultimo di ogni buon governo. La Inguagiato approfondisce a tal punto la sua analisi da mettere in evidenza una esatta corrispondenza fra alcuni versi della *Commedia* e ben precisi passi dell'opera ciceroniana<sup>7</sup>. E, ugualmente, ben individuate sono le

<sup>6</sup> Secondo la Inguagiato sia per Dante che per Platone il Sole corrisponde al Sommo Bene.

<sup>7</sup> Sono soprattutto i vv. 133-135, 136-138, 139-147 del XXII canto del *Par.* che si richiamano, rispettivamente, ai seguenti passi del *De Republica*: VI, IX; VI, XII; VI, X.

analogie con versi dell'*Eneide*, analogie di forma e, soprattutto, di contenuto per quanto riguarda il III e il VI libro (cfr. pp. 27-42), in cui è descritto come Enea scenda negli Inferi perché possa svolgere la sua missione politico-religiosa voluta da Dio, proprio allo stesso modo di Dante. Anchise, poi, predice ad Enea la sua gloria futura come fa Cacciaguida con Dante; Beatrice rimprovera Dante di essersi lasciato irretire dalle Sirene, come Didone distrae Enea. Dante si porrebbe, dunque, come il depositario e il continuatore di questo aspetto (politico-religioso) del pensiero classico che egli riscontra nelle visioni dell'era cristiana, soprattutto quelle di S. Giovanni e di S. Paolo. Le visioni dell'età medievale, al contrario, non sono altro che fantasie e superstizione.

Molto più interessante, comunque, è il lavoro del 1891, *Nota al verso ventesimo ottavo del ventesimo canto dell'Inferno*. Precedentemente al lavoro della Inguagiato, il canto XX dell'*Inferno* è già stato attenzionato dalla critica. Nel 1877 Alberto Buscaino Campo evidenzia come il plenilunio cui si allude nei vv. 127-129, non sarebbe quello reale, del 5 aprile, ma uno fittizio, databile il 25 marzo<sup>8</sup>. Secondo Antonino Lauricella, invece, Dante qui indicherebbe le prime ore di sabato 9 aprile<sup>9</sup>. Nel 1882, d'altra parte, Apollo Lumini ha riportato i vv. 61-81 per sottolineare come il pensiero della patria renda loquace Virgilio, facendogli ricordare vari luoghi della nostra penisola<sup>10</sup>.

Vincenzina Inguagiato, invece, si sofferma sul v. 28 (*Qui vive la pietà quand'è ben morta*), già oggetto di discussione da parte di vari studiosi – non siciliani, comunque – sul modo di intendere la parola *pietà*. La Inguagiato rileva come le interpretazioni precedenti abbiano, secondo lei, il torto o di dare a *pietà* un senso religioso o di individuarvi due concetti diversi, nel primo caso il valore di senti-

---

<sup>8</sup> A. Buscaino Campo, *Del piè fermo di Dante Alighieri non inteso dalla comune degl'interpreti*, in *Studi di filologia italiana*, Palermo, tip. del Giornale di Sicilia, 1877, pp. 65-68, nota 20. Interpreterà poi il passo in senso allegorico: "*la luna tonda* (cioè la pienezza degli errori [...]) *non gli nocque* nessuna volta, tenendolo, colla falsa sua luce, nella *via non vera* di sinistra, perché impedita ne' suoi effetti dalla profondità e dall'orrore della selva". Id., *La selva fonda*, in *Studii danteschi*, Trapani, Messina, 1894, p. 226.

<sup>9</sup> A. Lauricella, *La cronologia della Divina Commedia*, Girgenti, Stamperia provinciale-commerciale S.Montes, 1891, p. 16.

<sup>10</sup> A. Lumini, *Il sentimento della natura in Dante*, Siracusa, tip. Norcia, 1882, p. 54.



mento religioso, nel secondo quello di sentimento umano. A suo parere, viceversa, la parola *pietà* dovrebbe avere, ambedue le volte, il significato, tutto umano, di compassione. Il verso si dovrebbe leggere, perciò: “Qui, nell’*Inferno*, esiste pietà (umanità) quand’essa non si manifesta per nulla; quando, cioè, questa medesima pietà rimane qui tetragona, irremovibile, come morta”. E con questo senso viene per lo più spiegato oggi tale verso.

La Inguagiato argomenta poi accuratamente la sua tesi, portandovi a sostegno tre ragioni (attribuendo a *pietà* un significato religioso il verso non avrebbe l’importanza filosofica che invece esso ha scorrendo in *pietà* un concetto umano; analogamente, nel primo caso il verso sarebbe avulso dal contesto generale del canto; inteso in modo religioso, infine, il verso non ha riscontri nella *Divina Commedia* e nelle altre opere di Dante) poi dettagliatamente analizzate. La Inguagiato, così, fa dapprima notare che Virgilio incarna la Filosofia naturale e fornisce sempre a Dante ammaestramenti riguardanti la vita nella società umana non la religione; mette quindi in evidenza la necessità della punizione dei dannati:

[...] la compassione per la pena meritata del reo implica in sè o il difetto d’umanità (pietà), o una contraddizione, nata dal considerare l’effetto, ch’è presente: il soffrire; senza levarsi alla cagione, ch’è remota: il misfatto. Nè si ha da obiettare che commesso il misfatto e non potendosi più impedire, la pietà verso il delinquente è segno d’animo pietoso; perocché la punizione di lui è freno a’ nuovi delitti. [...] i dannati sono i peggiori fra i malvagi, [...] (pp. 21-2).

Viene dunque sottolineato il carattere educativo del discorso dantesco. E, per dare autorevolezza a tale tesi, la Inguagiato cita esempi di scrittori di uguale parere: Machiavelli (*Discorsi sulla prima Deca di Tito Livio*), Beccaria (*Dei delitti e delle pene*), Manzoni (*I Promessi sposi*).

In relazione alla seconda ragione, la Inguagiato ricorda l’atteggiamento di Dante e Virgilio verso i dannati: Dante spesso si commuove e Virgilio, a volte, gli consente un certo riguardo per quelli che sulla terra si procurarono in qualche modo benemerienze.

Ebbene, tale comportamento di Virgilio è, da un punto di vista religioso, inspiegabile:

[...] religiosamente parlando Virgilio non avrebbe dovuto aver rispetti umani nell’*Inferno*, nè tollerare ivi, in niun luogo, la pietà a

pro' dei perduti, perchè essa sarebbe stata sempre ripugnanza al giudizio di Dio [...]. Si vede chiaro ch'e' guarda i dannati con gli occhi dell'umano intelletto (pp. 44-5).

Man mano, però, che Dante è consapevole degli effetti della colpa, “preso da pietà vera pei mali del genere umano arde di nobile sdegno contro i malvagi, che li cagionarono” (p. 49). Perciò, quando Dante, di fronte agli indovini, è preso da una fortissima commozione, Virgilio lo rimprovera, nel v. 27; la pietà di Dante, infatti, è frutto di un disorientamento intellettuale, è fuori luogo in quanto la punizione degli indovini è giustissima: l'uomo pietoso, perciò, dovrebbe rimanere impassibile. La Inguagiato menziona poi un solo caso (*Purg.* V, 85-7) in cui *pietà* avrebbe significato religioso così come, per lei, *scellerato* non ha il valore di “empio” ma di “malvagio”. Interpreta allora i vv. 29-30:

[...] quegli che ripugna (*porta passione*) al giudizio di Dio, ch'è sommo *Vero*, sommo *Bene*, sommo *Bello*; non può non deviare dalla rettitudine, ch'è *verità*, *bontà*, *bellezza*, e non attenersi alla *stortezza*, ch'è *non-verità*, *non-bontà*, *non-bellezza*: ossia *malvagità*. Ond'è malvagio colui che scientemente s'addolora dell'opera di Dio, la quale nel medesimo tempo è, *Potenza*, *Sapienza*, *Amore*. Chi poi se ne addolora inscientemente è privo di luce intellettuale, sciocco (pp. 53-4).

La Inguagiato motiva, infine, la terza ragione facendo osservare che nel poema dantesco non si trovano mai due verbi che hanno come soggetti due significati di uno stesso nome, il che esclude, di conseguenza, la possibilità di intendere *pietà* una volta in senso religioso e un'altra in senso umano. Nega poi qualsiasi contraddizione fra *viva* e *morta*: non di rado nella *Divina Commedia* sono accostati termini apparentemente in contrasto. E, d'altra parte,

Dante conosce la colpeabilità dei dannati, anzi n'è certo; ben sa ancora che la loro opera rea produsse infiniti mali al genere umano. In lui, prescelto al beneficio universale, il sentimento d'umanità, il desiderio di beneficiare l'umana famiglia, dev'essere superiore ad ogni altro (p. 64).

Sul verso ventottesimo del XX canto si soffermano anche altri critici. L'interpretazione della Inguagiato è sostanzialmente confermata da Giovanni Longo Manganaro, secondo cui “la umana pietà si deve concedere alle afflizioni dei buoni, ogni lagrima sparsa per le

miserie dei malvagi accuserebbe il giudizio divino di crudeltà”<sup>11</sup>. E non è certamente un caso che una tale opinione venga espressa da Virgilio, per Dante l’artista per eccellenza, di cui egli conosce tutta quanta l’alta sua tragedia, come ricorda nel v. 114 dello stesso canto<sup>12</sup>. E sulle stesse posizioni si allinea pure Ildebrando Bencivenni, che non sa distinguere, però, se la commozione di Dante sia per i dannati o “per lo strazio che ei vede fatto della figura umana”<sup>13</sup>. Anche F. Scirè Laganà dice la sua su tale questione. Egli spiega: “ove esiste il principio umanitario, la pietà vive. [...] In conseguenza quando tutto è vendetta, è ira, è collera e sembra tutto morto; nel cuore del popolo la pietà vive. Simile sentimento è l’espressione del vero Id-dio” (14). Scirè Laganà, inoltre, interpreta i due versi successivi, 29-30 (*Chi è più scellerato di colui / Ch’al giudizio divin passion porta?*), come condanna per chi contesta l’ordine della natura delle cose<sup>15</sup>.

L’indagine su questo verso trova poi, nel 1900, un altro protagonista in Pascoli. Egli crede che *pietà* sia la carità, quindi chiarisce: Virgilio esorta Dante a gioire della vendetta di Dio, rimprovera il poeta quando (vv. 19 e segg.) lo vede piangere davanti gli indovini. Infatti “La pietà deve essere morta avanti quelli la cui malizia fu aiutata anche dall’intelletto, e fu proprio mal dell’uomo. [...] eppur non sempre è morta”, come in questo canto. La conclusione cui giunge Pascoli, dunque, conferma l’interpretazione dalla Inguagiato: nel XX canto dell’*Inferno* la pietà vive quando è morta, “ossia mostra la pietà verso Dio, rinnegando la pietà verso il male”. Pascoli, inoltre, esprime il suo parere sui vv. 127-29, in cui, lo abbiamo visto, *la luna tonda* era stata giudicata da alcuni critici come fonte di indicazioni cronologiche. Per lui, invece, *la luna tonda* simboleggia la prudenza. D’altra parte agli indovini, con contrappasso per contrasto, è tolta la facoltà di guardare innanzi. Chi ha questa capacità è *prudens*, cioè *porro videns*<sup>16</sup>. (Che il plenilunio non potesse servire a determinare

<sup>11</sup> G. Longo Manganaro, *La superbia di Dante*, Messina, tip. del Progresso L.De Giorgio, 1901, p. 100.

<sup>12</sup> Ciò è anche sottolineato da L. Perroni Grande, *Ancora una volta di Catone*, in *Letterine dantesche*, Messina, Libr. editrice Trimarchi, 1900, p. 16.

<sup>13</sup> I. Bencivenni, “*Dentro dalla muda*”, Catania, Giannotta, 1894, p. 173.

<sup>14</sup> F. Scirè Laganà, *L’ideale nella Divina Commedia*, Catania, Riccioli, 1893, p. 78.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> G. Pascoli, *Sotto il velame*, in *Prose*, a cura di A. Vicinelli, Milano, Mondadori, 1952, vol. II, *Scritti danteschi*, rispettivamente pp. 421, 546, 682, 553, 552.

l'anno della visione dantesca avevano già sostenuto Vaccalluzzo ed Angelitti<sup>17</sup> ed affermerà A. Cassaro<sup>18</sup>).

La concezione, proposta dalla Inguagiato, di *pietà* in senso umano è, infine, convalidata dal D'Ovidio, che, come è noto, nella sua dettagliata disamina del canto in oggetto, fa notare che "Dante non usò mai *pietà* per religiosità, nè quest'uso fu frequente ne' tempi suoi"<sup>19</sup>. L'esegesi di D'Ovidio si discosta però da quella della Inguagiato in quanto egli, intendendo con *Qui* proprio la quarta bolgia, considera inconciliabile con il suo consueto atteggiamento l'aspro rimprovero di Virgilio, spiegabile solo come espressione di un'ira particolare verso indovini e maghi, con cui, nel Medioevo, Virgilio era stato assimilato. Questo canto sarebbe, in sostanza, per D'Ovidio,

la rivendicazione del vero e grande Virgilio dal Virgilio falsificato, degradato: di qui appunto e la premurosa riabilitazione dell'origine di Mantova, e l'impostura di gran poeta tanto insolita in un carattere modesto e verecondo [v. 113] e l'insinuazione che Dante lo avesse compreso come forse nessun lettore [v. 114]<sup>20</sup>.

Non commentiamo queste ultime asserzioni del D'Ovidio, poiché non è nostra intenzione discutere sull'interpretazione generale del canto. Segnaliamo invece che D'Ovidio dà a *scellerato* il valore di "empio", nei vv. 29-30, e mette in relazione l'indicazione dell'ora mediante l'accento alla luna, che tanta parte aveva nelle pratiche magiche, con la presenza dei maghi e degli indovini.

Fra i critici poi che, successivamente alla Inguagiato, hanno studiato, relativamente a questo canto, altre questioni, ricordiamo, a titolo esemplificativo, Maria Pia Michelangeli e Nunzio Vaccalluzzo. La Michelangeli pone l'accento sul gruppo delle dannate ed, in particolare, sull'indovina Manto, da cui deriva il nome di Mantova e di cui, perciò, Virgilio parla con rispetto<sup>21</sup>. Vaccalluzzo menziona i vv. 33-39, 118-120 nei quali Dante, a proposito di Anfiarao e Asdente,

---

<sup>17</sup> F. Angelitti, *Intorno ad "Alcuni schiarimenti" sull'anno della visione dantesca*, Palermo, tip. Matematica, 1899, pp. 15-6.

<sup>18</sup> A. Cassaro, *Struttura sinottica topocronografica della Divina Commedia con Nota preliminare sulla data del viaggio dantesco*, Girgenti, Montes, 1910, pp. 9-10.

<sup>19</sup> F. D'Ovidio, *Per l'esegesi della Divina Commedia. I. Esposizione del canto XX dell'Inferno*, Milano-Palermo-Napoli, Sandron, 1902, p. 21.

<sup>20</sup> Ivi, p. 55.

<sup>21</sup> M.P. Michelangeli, *Le donne nella Divina Commedia*, Messina, tip. dei Tribunali, 1898, p. 24.

farebbe intravedere la stessa ironia mostrata da Virgilio nel IX canto dell'*Eneide* verso l'augure del re Turno<sup>22</sup>.

Spetta comunque alla Inguagiato, testimone tra l'altro della enorme interesse per l'opera di Dante nella Sicilia di fine Ottocento, il merito di aver dato a *pietà* il significato di sentimento umano, di aver evidenziato la centralità del giudizio divino, di aver rilevato la continuità tra questo canto e tutta la *Commedia*, anzi tutta l'opera dantesca, collegandolo allo scopo generale del poema, quello di contribuire al perfezionamento morale dell'umanità.

---

<sup>22</sup> N. Vaccalluzzo, *Le più alte cime*, in *Dal lungo silenzio. Studi danteschi*, Messina, Muglia, 1903, p. 123.

ROSALBA GALVAGNO

*IL SORRISO DELL'IGNOTO MARINAIO*  
E L'ORDINE DELLA SCRITTURA

**La scrittura dell'impossibile**

Un celebre passo del settimo capitolo del *Sorriso dell'ignoto marinaio* sembra splendidamente illustrare l'ipotesi secondo la quale la Scrittura non è che il tentativo di dare «forma» al Reale, di fissare nell'«ordine» simbolico l'«impossibile», quel che «non cessa di non scriversi»:

Parlai nel preambolo di sopra d'una memoria mia sopra i fatti, d'una narrazione che più e più volte in tutti questi giorni mi studiai redigere, sottraendo l'ore al sonno, al riposo, e sempre m'è caduta la penna dalla mano, per l'incapacità scopertami a trovare l'avvio, il timbro e il tono, e le parole e la disposizione d'esse per poter trattare quegli avvenimenti, e l'imbarazzo e la vergogna poi che dentro mi crescean a concepire un *ordine*, una *forma*, i confini d'un tempo e d'uno spazio, e contenere quell'*esplosione*, quella fulminea tromba, quel *vortice tremendo*; e le radici, ancora, le ragioni, il *murmure profondo*, lontanissimo da cui discendea? La contraddizione infine nel ritrovarmi a dire, com'io dissi, dell'*impossibilità* di scrivere se non si vuol tradire, creare l'impostura, e la *necessità* insieme e l'*impellenza* a farlo<sup>1</sup>. (VII, p. 95, corsivi nostri)

Questo brano articola in termini metaforici, e al contempo metalinguistici, la complessa pratica della Scrittura che si dibatte tra «impossibilità», «necessità» e «impellenza», termini questi ultimi che si possono fare equivalere alle tre categorie modali dell'impossibile, del necessario e del contingente, atte a spiegare i diversi modi della scrittura del Reale qui figurato dalle metafore «esplosione», «fulminea

---

<sup>1</sup> Vincenzo Consolo, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, intr. di Cesare Segre, Oscar Mondadori, Milano 1987. Si cita da questa edizione indicando nel corpo del testo, tra parentesi, il capitolo e il numero di pagina.

tromba», «vortice tremendo», «murmure profondo», da un'irruzione di violenza che con difficoltà si riesce a ordinare in una forma, a contenere in una scrittura<sup>2</sup>.

Il barone Enrico Pirajno Mandralisca, l'erudito malacologo protagonista del *Il Sorriso dell'ignoto marinaio*, nonostante la difficoltà a scrivere l'orrore del massacro di Alcara Li Fusi del 17 maggio 1860, tenterà comunque di fissarne la «memoria», provocando in tal modo quel «primo» «cambio di persona o di voce» che spezza la struttura del romanzo, facendo irruzione invece «l'altro scarto o frattura totale alla fine, con le scritte sul muro»:

Il libro è scritto nella prima parte in forma parodistica, mimetica, sarcastica se si vuole, quindi in negativo: faccio il verso a un erudito dell'Ottocento recluso nella sua mania antiquaria, che scrive i suoi saggi scientifici, che si occupa di malacologia, una materia quanto mai curiosa, eccentrica. L'erudito *cozza* suo malgrado contro la storia e entra in crisi: si trova davanti a un *massacro*, ed essendo un uomo di coscienza, non cinico, perora la causa dei rivoltosi che stanno per essere condannati a morte, scrive lettere al presidente del tribunale, Giovanni Interdonato. Questo è un espediente per un cambio di persona o di voce. L'altro scarto o frattura totale arriva alla fine, con le scritte sul muro del carcere. Naturalmente, nel primo cambio di voce, la scrittura non è più parodistica, cambia segno, si fa positiva, di adesione dell'autore alla voce del personaggio (è il gioco ambiguo della letteratura). La struttura del romanzo è spezzata. [...] <sup>3</sup>.

Si possono reperire più ordini della scrittura nel *Sorriso dell'ignoto marinaio*. Dall'ordine ideologico della grande Storia e della piccola storia, all'ordine propriamente letterario o poetico, che trasforma il codice della storia in testualità volumetrica, nel notissimo palinsesto consoliano. E ancora, dall'ordine/disordine della fantasia creatrice all'ordine di una lingua 'altra' «stramba e forestiera»<sup>4</sup> (IV, p. 74), e

<sup>2</sup> L'«impossibile» («ciò che non cessa di non scriversi») è una delle categorie modali accanto a quelle del «necessario» («ciò che non cessa di scriversi») e del «contingente» («ciò che cessa di non scriversi»), con le quali potrebbe essere cicoscritto il «Reale». Cfr. Jacques Lacan, *Encore*, Le Séminaire livre XX (1972-73), testo stabilito da Jacques-Alain Miller, Seuil, Parigi 1975, pp. 86-87; tr. it. Id., *Ancora*, Il seminario, Libro XX, a cura di Giacomo Contri, Einaudi, Torino 1983, p. 95.

<sup>3</sup> Vincenzo Consolo, *Fuga dall'Etna*, Donzelli, Roma 1993, pp. 45-46, corsivi nostri.

<sup>4</sup> Si tratta del sanfratellano, il dialetto gallo-italico immortalato da Consolo in questo romanzo. Sul particolare innesto del sanfratellano nel tessuto linguistico del

perfino all'ordine muto e indecifrabile della lettera perduta o della parola assente. Quest'ultima costituisce la soglia più profonda e oscura, vero ipogeo<sup>5</sup>, che coincide da un lato col «punto terminale senza uscita della spirale disegnata dalla lumaca» (VI, p. 90) e, dall'altro, paradossalmente, con la chiave del portale che circonda il cancello del carcere medesimo, con l'ordine architettonico dunque.

## L'ordine ideologico

Partiamo dall'ordine ideologico del discorso della storia:

Lo sfondo del libro è storico. Rievoca il 1860, l'arrivo di Garibaldi in Sicilia, che doveva sottrarre al giogo del regno borbonico le zone meridionali, il Regno delle Due Sicilie, le speranze che si erano accese al suo arrivo, come i contadini siciliani avevano inteso l'Unità d'Italia. L'avevano intesa come trasformazione sociale. Finalmente

---

*Sorriso*, si legga il fondamentale lavoro, sul quale torneremo, di Salvatore Trovato, *Valori e funzioni del sanfratellano nel pastiche linguistico consoliano del «Sorriso dell'ignoto marinaio» e di «Lunaria»*, in *Dialetto e letteratura* a cura di Giuseppe Gulino ed Ermanno Scuderi, Pachino 1989 (Atti del 2° Convegno di studi sul dialetto siciliano – Pachino 28/30 aprile 1987), pp. 113-144.

<sup>5</sup> «C'è questo *ipogeo*, c'è la visione dell'*ipogeo* continuamente e credo che sia dovuto al fatto che io cerco di partire sempre dalle radici più profonde e quindi anche le immagini di questi luoghi sotterranei, di queste caverne, siano un po' il corrispettivo della profondità della lingua e della profondità della storia. Andare fino alle radici per poi risalire verso le zone della comunicazione, le zone della società. Sono luoghi che mi hanno sempre affascinato. È indecente raccontare i propri sogni, però devo dire che un mio sogno ricorrente è un *sogno archeologico*, un sogno che poi ho scoperto faceva anche il padre della psicanalisi assieme a Freud che era Jung. Nel sogno io mi calo in dei sotterranei dove scopro degli oggetti antichi, vasi o rotoli di pergamena, che mi danno molta gioia. Ho interpellato un mio amico psicanalista e mi ha detto che è un sogno positivo e quindi evidentemente questo sub-conscio emerge nella mia scrittura. La mia ricerca linguistica anche in quel senso, io cerco le parole che vengono da *lontananze storiche*, di lingue antiche, greco, latino, arabo e quindi c'è questo bisogno di ripartire dalla *profondità*. In tutti i miei libri c'è l'evocazione di questi *luoghi sotterranei*.» Cfr. *Intervista con Vincenzo Consolo* a cura di Dora Marraffa e Renato Corpaci, <http://www.italialibri.net/>, 2003, corsivi nostri. L'aneddoto del sogno era già presente in Vincenzo Consolo, *Un giorno come gli altri*, in *Racconti italiani del Novecento*, a cura e con un saggio introduttivo di Enzo Siciliano, Mondadori, Milano 2001 (1983), pp. 392-403: 40.



sarebbe stata restituita loro la giustizia che gli era sempre stata negata. Il protagonista del mio libro era uno scienziato che si chiamava Mandralisca, un personaggio storico che, seppure nel passato, da giovane, avesse vissuto una vicenda da rivoluzionario risorgimentale (aveva partecipato ai moti rivoluzionari del '48), poi invece si era rinchiuso nella sua casa di Cefalù e si era dato allo studio delle lumache. Era un collezionista d'arte perché la moglie era di Lipari, dove lui comprava o reperiva oggetti archeologici. La sua casa era diventata una sorta di museo. Ma soprattutto il barone possedeva un quadro: un ritratto di Antonello da Messina. Ho fatto convergere questi elementi per imbastire la mia narrazione, [...]»<sup>6</sup>.

Sempre nella stessa intervista, alla domanda sulla calviniana sfida al labirinto come soluzione razionale da opporre al caos, come «ordine mentale abbastanza solido per contenere il disordine», Consolo risponde:

Il suggerimento di Calvino di dare ordine al caos era un suggerimento del tipo razionalistico-illuministico e alla fine anche un suggerimento di ordine etico e morale. Perché io credo che questa sia la funzione dell'intellettuale e dello scrittore, quella di cercare l'*ordine*, la ragione di fronte al caos di sempre, non solo dell'epoca di cui parlava Calvino<sup>7</sup>.

E, un po' più avanti, lo scrittore si sofferma sulla sua singolare scrittura palinsestica, che ordina i temi storico-metaforici attraverso un «codice espressivo» o «controcodice»:

La scelta dei temi, che sono temi storici metaforici e la scelta di questo tipo di linguaggio che è un linguaggio di tipo palinsestico, che è una scrittura su altre scritture, è quello che distingue lo scrittore, del mio tipo, impegnato con la storia, impegnato con le vicende della società e d'altra parte anche uno scrittore di tipo sperimentale, molto attento alla *forma*, che non ha una scrittura di tipo razionalistico-illuministico. Voglio dire che gli scrittori illuministi come Moravia, Calvino, Sciascia, usano, indifferentemente per qualsiasi tipo di argomento, questo strumento linguistico estremamente razionale, referenziale, comunicativo. Lo scrittore di tipo sperimentale usa un contro-codice, che è un codice espressivo che tiene conto della tradizione letteraria e linguistica e quindi cerca di portare nella sua scrittura tutti gli echi che fanno parte della nostra tradizione letteraria<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*, c. n.

<sup>8</sup> *Ibid.*, c. n.

Ora, l'ordine storico propriamente referenziale della scrittura risiede nelle appendici annesse ai capitoli primo, secondo e nono del romanzo. Si tratta di fonti storiche che il narratore incardina nella cornice quasi come delle prove documentali a garanzia della realtà effettiva degli eventi narrati<sup>9</sup>. Il punto massimo, per intensità patemica, di questa preoccupazione referenziale è toccato nel già citato capitolo settimo, intitolato *Memoria*, dove il protagonista vuole riferire al suo destinatario, l'avvocato Giovanni Interdonato, gli avvenimenti cruenti della rivolta di Alcara Li Fusi, quelli almeno di cui egli stesso è stato testimone oculare<sup>10</sup>:

Degli esiti soltanto m'era agevole parlare, e licito, non solo per averli visti, e de' fatti seguiti alla rivolta, in cui i protagonisti, già liberi di fare e di disfare per più di trenta giorni, eseguir gli espropri e i giustiziamenti ch'hanno fatto gridar di raccapriccio, ritornano a subire l'infamia nostra, di cose e di parole.

Così cadde la penna.

Ma mi sovvenni la notte appena scorsa – un lampo! – qui nel gabinetto di scrittura (il riso dell'Ignoto, a me davanti, al tremolio del lume, da lieve e ironico mi parve si volgesse in greve, sardonico, maligno) d'alcune carte ove calato avea di pugno mio, pari pari, con fede notarile, le scritte di carbone sopra un muro, stese come da *meccanico congegno, mano staccata, indipendente da un corpo o da una mente*, e vale a dire le testimonianze personali de' protagonisti, d'alcuni d'essi poscia moschettati, di don Ignazio Cozzo, immagino, Peppe Sirna, Turi Malàndro, Michele Patroniti e ancora altri.

Dove rinvenni quelle scritte? E chi piegato avea, materiato quelle strenue voci sopra il muro?

Torno all'indietro per poter spiegare. (VII, p. 96, corsivi nostri)

## L'ordine poetico

In questo ritorno all'indietro, Mandralisca descriverà i fatti di Alcara, darà ordine e forma al Reale della strage, allo spettacolo di orrore cui

<sup>9</sup> «Ho fatto così vedere l'*ordito* che sta sotto l'invenzione letteraria, ho esibito, tra un episodio e l'altro, dei documenti storici. Ho tolto insomma i colori all'*affresco* (e quello storico, per la distanza temporale, come dice Leopardi, è quanto mai seducente).» Cfr. Vincenzo Consolo, *Fuga dall'Etna*, cit., p. 46, corsivi nostri.

<sup>10</sup> Ma già nel capitolo sesto il barone aveva enunciato la sua aspirazione alla scrittura veridica: «Ora io invoco l'Esser supremo, l'Intelletto o la Ragione o Chiunque Altro ci sovrasti, a che la mente non vacilli o s'offuschi e mi regga la memoria nel narrare que' fatti *per come sono andati*.» (VI, p. 88, corsivi nostri).

si è trovato ad assistere a rivolta cessata, dopo i quaranta giorni trascorsi nel rifugio forzato presso il romitorio di Santo Nicolò custodito da frate Nunzio, l'eremita pazzo a cui è dedicato il terzo capitolo del romanzo, intitolato *Morti sacrata*. Il capitolo è introdotto da un'eloquente epigrafe tratta da *Los desastres de la guerra* di Francisco Goya: «Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer» [Tristi presentimenti di quel che accadrà] (III, p. 53), titolo del 'disastro' che, non a caso, rappresenta un uomo coperto appena da una lacera camicia bianca, inginocchiato con le braccia spalancate e gli occhi imploranti rivolti verso l'alto. La figura del derelitto si staglia sullo sfondo scuro di una grotta. [Fig. 1] Attraverso questa immagine, sottesa e veicolata dall'epigrafe, lo scrittore ha voluto forse plasmare l'immagine del suo folle eremita<sup>11</sup>. Si legge infatti, nella seconda parte del capitolo III, una descrizione di frate Nunzio, vera e propria *ekphrasis* della figura del disastro goyesco, con la sola modificazione del luogo e quindi dello sfondo in cui il personaggio è ritratto in ginocchio: una grotta nell'incisione di Goya, il presbiterio della Matrice di Alcàra Li Fusi nel *Sorriso*:

Il romito corre per strade fuori mano, mura mura per traverse, scantona per i vicoli. Cala nella piazza parata a festoni standardi bandiere nappe, ansima affannato, entra nella Matrice all'elevazione e raggiunge veloce il presbiterio. *Crolla in ginocchio avanti al popolo, larghe le braccia e stralunio d'occhi verso l'alto*<sup>12</sup>. (III, p. 60, corsivi nostri)

<sup>11</sup> Immagine letterariamente derivata comunque, secondo una comunicazione *ad vocem* dello scrittore, da una memoria brontese di Luigi Capuana.

<sup>12</sup> Denis Ferraris ha dedicato un intenso saggio all'«orientation du désastre» nella sintassi narrativa di Consolo: «Plus élaborée et aux effets plus inquiétants pour le lecteur, mais techniquement comparable [alla *Ferita dell'aprile*], sera, treize ans plus tard, la syntaxe appelée à rendre la monstruosité dostoeïevskienne de l'ermite violeur dans *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, au chapitre III qui s'ouvre sur une citation tirée de *Los desastres de la guerra* de Goya. Ces pages, dans lesquelles l'hypotaxe, la parataxe et l'asyndète se mêlent et se succèdent, ont pour objet de dire, sans commentaire ni jugement de valeur, les ténèbres et le malheur criminel d'une victime qui devient bourreau parce que son esprit a été ravagé par la "solitude et les privations" et dont la folie ne saurait être superficiellement circonscrite à la fatalité d'un être à l'abandon. Ce personnage d'épileptique halluciné se trouve ainsi englué inexorablement dans l'histoire de son pays et dans la fiction narrative de Consolo sans que l'auteur ait jugé approprié d'en justifier et d'en clarifier davantage la confusion mentale.» (Denis Ferraris, *La syntaxe narrative de Consolo: pour une orientation du désastre*, in *Vincenzo Consolo, éthique et écriture*, a cura di Dominique

Le didascalie di alcuni 'disastri' di Goya servono del resto a scandire quasi l'intera trama del settimo capitolo.

### Murió la verdad – Muriu 'a virità

La narrazione dell'anarchia, della violenza, del dolore, della morte provocati dalla rivolta non appartiene tanto al registro mimetico della rappresentazione della realtà (cui sono delegati i documenti annessi nelle appendici), quanto a quello metaforico della ricostruzione poetica di una verità più profonda e oscura di quella che si presenta allo sguardo del cronista o anche dello storico di professione. Si rileggano, a comprova, le pagine sull'inferno della rivolta alcarese descritta in prima persona dal protagonista del romanzo, che si rivolge a Giovanni Interdonato con una intenzione precisa: la sua «memoria» dovrà persuadere l'amico Procuratore Generale della Gran Corte di Messina ad assolvere i rivoltosi superstiti di quell'eccidio. A tal fine Mandralisca struttura in modo poetico la 'cronaca' dei fatti secondo una scansione in lasse di cui le prime tre corrispondenti ciascuna ad una stazione<sup>13</sup>, e le nove successive scandite da frasi evidenziate dal corsivo e con funzione analettica, tutte citazioni letterali dei titoli di nove 'disastri' di Goya<sup>14</sup>: 1. *Tutto è sconvolto (Todo va revuelto) – Non si può guardare (No se puede mirar)*. 2. *Che si può far di più? (¿Qué hay que hacer mas?)*. 3. *Così avvenne (Así sucedió)*. 4. *Strana devozione (¿Extraña devocion!)*. 5. *Che vocìo è questo? (¿Que alboroto es este?)*. 6. *Madre infelice (¿Madre infeliz!, n. 50)*. 7. *Lamenti vani (Clamores en vano)*. 8. – *Sì, sono d'altro lignaggio (Si son de otro linage)*. 9. – *Carrettata per il cimitero (Carretadas al cementerio)*.

---

Budor, Presses Sorbonne Nouvelle, Parigi 2007, pp. 91-125: 93-94). Dal canto suo Nicolò Messina, nella sua puntuale analisi filologica e linguistica aveva definito questo «eccentrico» capitolo «una sorta di *ouverture* del gran dramma (wagneriano) di sangue e violenza, che fu la strage di Alcara Li Fusi (17 maggio 1860), nocciolo narrativo del romanzo.» (Nicolò Messina, *Il sorriso dell'ignoto marinaio* di V. Consolo. Un approccio a III *Morti Sacrate*, in *Interferenze di sistemi linguistici e culturali nell'italiano*. Atti del X Congresso A.I.P.I. – Università di Malta – Malta 3-6 Settembre 1992, pp. 141-162:143.

<sup>13</sup> Rispettivamente: Paràtica, piano Abate e piano Chiesa, cfr. *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, cit., pp. 97-98.

<sup>14</sup> Per l'iconografia dei *Disastri* cfr. GOYA, *Le Incisioni (Los Caprichos, Los Desastres de la guerra)*, testo di Arturo Bovi, Roma, A. Ronzoni editore, 1969.

In realtà a questo elenco bisogna aggiungere altri tre 'disastri': *L'avvoltoio carnivoro* (*El buitre carnívoro*), *Le conseguenze* (*Las resultas*), *La verità è morta* (*Murió la verdad*)<sup>15</sup>.

Il sintagma *L'avvoltoio carnivoro*, [Fig. 2] anch'esso in corsivo come gli altri titoli, è incastonato nella sesta lassa come soggetto grammaticale di un lungo periodo che ingloba a sua volta, senza citarne il titolo, l'*ekphrasis* di un altro 'disastro': *Las resultas*, che rappresenta un uccello rapace che si avventa sulla sua preda, così come si legge nella descrizione di Consolo: «[...] affonda il rostro, scava, un colpo vigoroso della testa, e strappa, da ventre o da torace, un tocco.» (VI, p. 99) [Fig. 3]

La frase *La verità è morta* prorompe invece in bocca a uno dei rivoltosi, tradotta in dialetto e come primo emistichio di uno splendido endecasillabo, «– Murìu 'a virità, amaru a nui! – urlò come un dannato Turi Malàndro» (VI, p. 101) nel quale, la costruzione chiastica che racchiude il termine «virità» si avvale dell'allitterazione, dell'omoteleuto, della paronomasia e dell'anagramma (figure che investono perfino il verbo *urlò* e il nome del rivoltoso: *Turi Malàndro*) quasi a voler accentuare l'amaro della morte della verità.

Nell'incisione goyesca *Murió la verdad* [Fig. 4] un giovane e luminoso corpo di donna coi seni nudi e le braccia incrociate sul grembo giace a terra circondato da una folla confusa e sconvolta di donne e uomini disposti a raggera nella penombra. Consolo ha precisamente tradotto, col suo mirabile endecasillabo, l'amarezza nera della folla disperata che circonda la bella e candida verità sconfitta dalla morte.

Le didascalie goyesche assolvono dunque ad una fondamentale scansione ritmica, inscrivono cioè nell'ordine metrico<sup>16</sup> e musicale della sintassi (ordine propriamente simbolico, del linguaggio) l'orrore della strage, permettendo così, attraverso le *ekphraseis* che esse incorniciano, a loro volta figurativamente suggerite dalle incisioni di Goya, di dare immagine alla «spaventosa scena» altrimenti non rappresentabile<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> Non abbiamo riscontrato, nella letteratura critica sul *Sorriso* finora consultata, la segnalazione di quest'ultimo importante 'disastro' sulla morte della verità, così magistralmente criptato e insieme esibito nel testo/palinsesto consoliano.

<sup>16</sup> Come hanno dimostrato Alessandro e Mughetto Finzi, *Strutture metriche della prosa di Vincenzo Consolo*, in «Linguistica e Letteratura», III (1978), n. 2, pp. 121-135, individuando nell'ordine metrico (endecasillabico, ma non solo) della scrittura del *Sorriso*, del capitolo settimo in particolare, «la classica misura a contrasto con la straziante scena.» (p. 131)

<sup>17</sup> «[...] los *Desastres de la guerra*, [...] marcan el ritmo, como en una letanía,

Giusto in limine alla prima stazione («E la prima stazione fu in Paràtica, sullo spiazzo de' padri cappuccini», VII, p. 97), ecco come l'estensore della «memoria» enuncia la sua difficoltà a scrivere «la spaventosa scena»:

Oh descriver potrò mai quel teatro, la spaventosa scena paratasi davanti su per le strade, i piani di quel borgo? Il genio mi ci vorria dell'Alighieri, dell'Astigian la foga, del Foscolo o del Byron la vena, dell'anglo tragediante, dell'angelo britanno il foco o la fiammante daga che scioglie d'in sul becco delle penne le chine raggelate per l'orrore, o del D'Azeglio o Vittor Hugo o del Guerrazzi almen la prosa larga... Di me, lasso!, che natura di fame, di fralezza e di baragli ha corredato, v'appagate?

Tuttavolta: in prima stazione si contempla folla di morti antichi imbalsamati all'aria sparsa, [...]. (VII, p. 97)

Alla fine della descrizione dei fatti, Mandralisca ribadisce la sua intenzione di trascrivere anche le scritte dei prigionieri e il luogo dove le rinvenne:

Ora è il momento, caro Interdonato, ch'io Vi parli del luogo ove rinvenni le famose scritte sopra mentovate, que' documenti di carbone sopra i muri, ch'io lessi e trascrissi, del segreto fosso, voglio dire, sotto a quel castello a carcere adoprato, che il principe Galvano visitare mi fece con orgoglio per avere tre giorni imprigionato gli alcaresi ribelli poscia portati a Patti e processati.

Rappresentar vi devo dunque questo carcere. (VII, p. 105)

La descrizione del carcere di Sant'Agata di Militello che si svolge nel capitolo ottavo è stata ampiamente scandagliata dalla critica, specialmente per quel che riguarda la sua forma a chiocciola, forma che costituisce senz'altro il diagramma dell'intero romanzo come ha dimostrato egregiamente Cesare Segre:

Questo capitolo [il sesto], è tutto attraversato dalla metafora della chiocciola, metafora plurima che designa successivamente i privilegi

---

de la parte central de la memoria des los hechos de Alcàra en el capitulo VII.» scrive Miguel Ángel Cuevas nel suo fondamentale saggio *UT Pictura: El imaginario iconografico en la obra de Vincenzo Consolo* (I<sup>1</sup>), in «Quaderns d'Italià», *Leggere Vincenzo Consolo – Llegir Vincenzo Consolo*, n. 10, 2005, p. 74. Se è vero inoltre, come sostiene il critico, che «los títulos de los *Desastres* raramente describen la estampa goyesca» (*ibid.*, nota 53) tuttavia l'intera scena della strage allude alle impressionanti scene goyesche.

della cultura, l'ingiustizia del potere, la proprietà come usurpazione. La metafora realizza una sorta di autocritica, dato che di chioccioline si occupa principalmente Mandralisca nelle sue ricerche scientifiche; diventa poi schema descrittivo, nel capitolo ottavo, quando si parla del carcere di Sant'Agata di Militello, in cui sono rinchiusi i colpevoli dell'eccidio di Alcàra:

«E la fantasia più fantastica di tutte si trova dispiegata in quel catojo profondo, ipogeo, sènia, imbuto torto, solfara a giravolta, che fa quasi da specchio, da faccia arrovesciata del corpo principale del castello sotto cui si spiega, il carcere: immensa *chiocciola* con la bocca in alto e l'apice in fondo, nel bujo e putridume»<sup>18</sup>.

### L'ordine architettonico

Quest'ultima citazione, ritagliata da Segre dal capitolo ottavo, va completata col brano immediatamente successivo, che ben si addice per illustrare quell'ordine architettonico della scrittura che si congiunge qui con quello più profondo e opaco della lettera perduta. Si tratta di un brano suddiviso in due sequenze che descrivono l'ingresso del carcere. La prima sequenza contiene il titolo di un celebre saggio di Leonardo Sciascia dedicato ad Antonello da Messina, *L'ordine delle somiglianze*<sup>19</sup>:

Dalla corte s'accede al carcere per un cancello di ferro massiccio a grate strette infisso a un portale di pietra lumachella, un perfetto arco a conci ben squadriati e lavorati, nove per lato e più la chiave, con figure a bassi rilievi, diverse, ma ognuna che somiglia o corrisponde all'altra allato della pila opposta, e unica la chiave, che divide o congiunge, tiene le due spinte, l'ordine contrapposto delle simiglianze. (VIII, p. 109)

In questa prima sequenza, oltre al sintagma «pietra lumachella»<sup>20</sup> che ripete il motivo della lumaca e che qualifica la materia stessa con cui è costruito il portale del cancello del carcere, va sottolineato il

<sup>18</sup> Vincenzo Consolo, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, cit., pp. XI-XII.

<sup>19</sup> Leonardo Sciascia, *L'ordine delle somiglianze*, in Id., *Cruciverba*, Adelphi, Milano 1998, pp. 33-39. Consolo pone, com'è noto, un frammento di questo saggio ad epigrafe del romanzo, insieme a un'altra citazione sul pittore messinese tratta dalla *Cronica rimata* di Gismondo Santi (*Il Sorriso dell'ignoto marinaio*, cit., p. 2).

<sup>20</sup> «Pietra o calcare a lumachella: ricco di fossili, usato come pietra ornamentale perché le sezioni dei fossili creano effetti decorativi sulla superficie levigata». Tullio De Mauro, *Il dizionario della lingua italiana*, s. v. *lumachella*.

termine «chiave», che denota la chiave dell'arco, e che ricorre anche nella seconda sequenza dove, oltre a denotare il cuneo interposto tra i due pilastri del portale, indica questo stesso cuneo come il supporto di una parola diventata illeggibile per il «lavorio di pioggia di secoli»:

[...]; e infine al centro, sulla faccia del cuneo della chiave, dentro una raggiera, una parola, breve ma indecifrabile, per lavoro di pioggia di secoli che, cadendo a perpendicolo da catùso grottesco, logorò le lettere. (VIII, p. 110)

Questa parola indecifrabile scritta sulla «chiave», sul punto cioè di massimo equilibrio e sostegno architettonico della struttura dell'arco («che divide o congiunge, tiene le due spinte, l'ordine contrapposto delle simiglianze»), le cui lettere sono state logorate dalla pioggia secolare, è insomma una parola-chiave perduta<sup>21</sup>.

Il termine «chiave» è presente per ben tre volte anche nel sesto capitolo, dove il narratore metadiscorsivo (nella figura delegata del protagonista) prevale su tutte le altre figure dell'enunciazione presenti nel romanzo:

[...]. Ed è impostura mai sempre la scrittura di noi cosiddetti illuminati, maggiore forse di quella degli ottusi e oscurati da' privilegi loro e passion di casta. Osserverete: ci son le istruzioni, le dichiarazioni agli atti, le testimonianze... E bene: chi verga quelle scritte, chi piega quelle voci e le raggela dentro i codici, le leggi della lingua? Uno scriba, un trascrittore, un cancelliere. Quando un immaginario *meccanico strumento*<sup>22</sup> tornerebbe al caso, che fermasse quei discorsi *al naturale*, siccome il dagherrotipo fissa di noi le

<sup>21</sup> L'importanza del termine «chiave» e dell'intera sequenza dell'arco è stata messa in rilievo da Walter Geerts, *Consolo ou les derniers replis de la fiction*, in Vincenzo Consolo, *éthique et écriture*, cit., p. 159: «Le mot de l'énigme a disparu. Le lieu-support de tout l'édifice, clef de voûte du portail de passage, intersection de toutes les symétries – haut/bas, gauche/droite – est vide. Mais l'effacement du mot est lui-même significatif. La rayure du mot, au seuil du royaume de la limace, univers de l'écriture dévoratrice, signifie, au sens littéral et second du terme, le *logorion delle lettere*, l'impuissance de la littérature où résonne, au loin, le programme ambitieux, devenu pure mélancolie, de transformer le chaos en logos.» Una «chiave» di lettura perduta ricorre anche nella descrizione del *retablo delle meraviglie* dello scultore Crisemalo, in Vincenzo Consolo, *Retablo*, Sellerio, Palermo 1987, p. 53.

<sup>22</sup> Il medesimo motivo di una scrittura «al naturale» ricorre anche, come si è accennato, nel cap. VII, p. 96, dove l'«strumento meccanico» si traduce nel sinonimo «meccanico congegno».



sembianze. Se pure, siffatta operazione sarebbe ancora ingiusta. Poi che noi non possediam la *chiave*, il cifrario atto a interpretare que' discorsi. E cade acconcio in questo luogo riferire com'io ebbi la ventura di sentire un carcerato, al castello dei Granza Maniforti, nel paese di Sant'Agata, dire le ragioni nella parlata sua sanfratellana, lingua bellissima, romanza o mediolatina, rimasta intatta per un millennio sano, incomprensibile a me, a tutti, comeché dotati d'un moderno codice volgare. S'aggiunga ch'oltre la lingua, teniamo noi la *chiave*, il cifrario dell'essere, del sentire e risentire di tutta questa gente? (VI, pp. 88-89, corsivi nostri)

Il termine «chiave» acquista, alla fine dello stesso capitolo, un significato imperativo e ideologico, diverso da quello interrogativo qui enunciato da Mandralisca. È il rivoluzionario Carlo Pisacane che pronuncia in tal senso il termine in un brano citato da Mario Pagano a sua volta citato da Giovanni Interdonato:

E mi sia concesso qui di riportare questa riflessione del Pagano: «Così se tu, mortale, distendi la tua mano [...]» Pensiero che il Pisacane riprende e a cui soggiunge: «Il frutto del proprio garantito; tutt'altra proprietà non solo abolita, ma dalle leggi fulminata come il furto, dovrà essere la *chiave* del nuovo edificio sociale. È ormai tempo di porre ad esecuzione la solenne sentenza che la Natura ha pronunciato per bocca di Mario Pagano: la distruzione di chi usurpa» (VI, p. 92, c. n.)

### La scrittura carceraria

Ma è segnatamente il carcere il luogo della scrittura autentica, corale e acefala, «indipendente da un corpo o da una mente» (VII, p. 96), una scrittura capace di tradurre in linguaggio il trauma originario del Soggetto e della Storia. Un trauma che, nel punto finale della riscrittura storico-metaforica degli eventi, si mostra quasi allo stato puro senza i «colori dell'affresco»<sup>23</sup>, graffito di carbone e messaggio poetico per chi può leggerlo e intenderlo. L'ultima strofe dell'ultima scritta sul muro è infatti in lingua sanfratellana, incomprensibile per lo stesso Mandralisca e per noi lettori. Di questa strofe, curiosamente, il narratore metadiscorsivo (il narratore cioè più prossimo alla fonte dell'enunciazione) non fornisce alcuna traduzione, a differenza dei precedenti frammenti pronunciati dallo zappatore di San Fratello nel

<sup>23</sup> Vincenzo Consolo, *Fuga dall'Etna*, cit., p. 46, vedi *supra*, nota 9.

capitolo quarto (pp. 72-73). È vero che il lettore può identificare alcuni termini identici o simili nella nostra lingua tra i quali, citatissimo dalla critica per l'evidente richiamo verghiano, LIBIRTAA, l'ultimo termine che chiude l'ultima strofe, e ancora: *cantaa, cantan, ricch, pauvr, terra, fam* il cui senso facciamo derivare e irradiare retroattivamente dalla parola LIBIRTAA. Ora, sembra che proprio l'ultima e poeticissima strofe contenga una parola cifrata che il palinsesto (qui propriamente il testo sanfratellano) occulta e restituisce al tempo stesso. Si tratta della parola 'lontananza' intesa come separazione dall'oggetto d'amore, vera e propria parola ombelicale che si iscrive simultaneamente nell'ordine architettonico della scrittura e nell'ordine silenzioso della lettera, e che coincide con quello che Freud nell'*Interpretazione dei sogni* chiama 'ombelico del sogno', *Kernpunkt*, punto opaco e non più decifrabile del desiderio del sogno, ma anche punto di generazione plurima e sovradeterminata della scrittura del sogno.

È stato possibile risalire a questa parola ombelicale grazie all'eccellente studio di Salvatore Trovato sulla presenza del sanfratellano nel *Sorriso*. Lo studioso afferma che il verso:

au faun di tant abiss, rigo 28 della scritta, è ripreso dall'ottava num. 19 (dal titolo *La lontananza*) della raccolta di Luigi Vasi (p. 286), un'ottava d'amore che tratta appunto il tema della lontananza (Suogn 'nta u mar au faun di tant abiss 'sono nel mare al fondo di tanto abisso' piange la fanciulla per la lontananza dell'amato nell'ottava popolare) da cui Consolo sa trarre elementi per la costruzione di un testo che tratta il tema della rabbia sociale, dell'odio di classe e del desiderio di vendetta<sup>24</sup>.

D'altronde l'intera strofe è costruita con versi presi da varie altre ottave del Vasi e abilmente intrecciati dallo Scriptor, al fine di trasmettere un messaggio innanzi tutto etico-sociale, rivoluzionario, rivendicativo. Ma, mi permetto di postillare, questo messaggio è strutturato poeticamente e per di più in una lingua 'altra'. Inoltre la voce che emana dal fondo dell'abisso, frammento di corpo staccato dal soggetto che la enuncia (ci si ricorderà dell'utopia della scrittura acefala)<sup>25</sup>, è quella di una fanciulla innamorata e separata dal suo amato, la voce profonda, anonima ed enigmatica che modula il canto della strage, del trauma.

<sup>24</sup> Salvatore Trovato, *Valori e funzioni del sanfratellano nel pastiche linguistico consoliano del «Sorriso dell'ignoto marinaio» e di «Lunaria»*, cit., p. 135.

<sup>25</sup> Curiosamente, inoltre, la prima immagine di San Fratello, che Mandralisca scorge dal balconcino del castello del Principe Maniforti, gli mostra il paese «a forma di una sfinge senza testa». (IV, p. 66).

## Il sorriso sfregiato

Cosa cela a sua volta la parola perduta dell'origine? Quale violenza modula e traduce nel suo canto? In che modo il gesto violento di Catena è analogo alla violenza dei rivoltosi di Alcàra, se è vero quanto ha scritto Leonardo Sciascia a proposito dello sfregio inferto da Catena Carnevale al ritratto di Antonello:

Lo sfregio [...] è un atto di esasperazione e di rivolta connaturato all'amore; ed è anche come un rito, violento e sanguinoso, per cui un rapporto d'amore assume uno stigma definitivo, un definitivo segno di possesso: e chi lo ha inferto non è meno «posseduto» di chi lo ha subito. La ragazza che ha sfregiato il ritratto di Antonello è possibile dunque si sia ribellata per amore, abbia voluto iscrivere un suo segno di possesso su quel volto ironico e beffardo. A meno che non si sia semplicemente ribellata – stupida – all'intelligenza da cui si sentiva scrutata e irrita<sup>26</sup>.

Da parte sua Vincenzo Consolo dichiara:

Ha un altro significato ancora quel ritratto, che molto bene ha colto Sciascia. «Questo libro è la storia di un parricidio» ha detto, riferendosi allo sfregio che il ritratto ha sulle labbra [...]. Lo sfregio è fatto da un personaggio, Catena Carnevale, che appare in limine, nell'Antefatto, ma che muove tutto il racconto, tutta l'azione<sup>27</sup>.

La descrizione del ritratto di Antonello si trova, com'è noto, alla fine del primo capitolo che porta lo stesso titolo del romanzo. Della prosopografia preme qui riportare il breve passaggio relativo all'ironia che irradia il volto dell'ignoto:

Tutta l'espressione di quel volto era fissata, per sempre, nell'increspatura sottile, mobile, fuggevole dell'ironia, velo sublime d'aspro pudore con cui gli esseri intelligenti coprono la pietà. (I, p. 18)

## L'occhio acquoso della lumaca

Questo velo sublime d'ironia, che per il gioco delle somiglianze appartiene anche al protagonista il quale, togliendo il panno che copri-

<sup>26</sup> Leonardo Sciascia, *L'ignoto marinaio*, in Id., *Cruciverba*, cit., pp. 40-41.

<sup>27</sup> Vincenzo Consolo, *Fuga dall'Etna*, cit., pp. 43-44.

va il dipinto, mostra ai suoi ospiti il suo nuovo «gioiello»<sup>28</sup>, ebbero questa ironia dell'intelligenza, questo velo che al tempo stesso difende e maschera la pietà, si squarcerà davanti alla «rabbia sorda» del principe Maniforti, la quale svelerà a Mandralisca quanto la sua stessa immagine di cacciatore di lumache gli aveva fin là velato:

Parlava, parlava il Maniforti, e il Mandralisca, sordo, si mise a poco a poco a osservare quell'uomo nella faccia, rossa di rabbia sorda, nelle vene turgide del collo, nel tremolio del labbro, nell'*occhio acquoso*, [...].

Osservò quell'uomo, il Mandralisca, con quell'attenzione desta, tutto concentrato nella testa, con cui soleva guardare al microscopio composto di Neer e Blunt gli acefali e i gasteropodi di generi, famiglie e specie più strane e peregrine. S'era squarciato, dissolto, volatilizzato lo spesso velo, cortina d'annose incrostazioni, come licheni sopra la pietra, fatta di conoscenza antica, domestichezza, familiarità e forse anche affetto: gli sembrò di metterlo a fuoco, vederlo bene per la prima volta. Obiettivamente. Ed ebbe repentino un senso di estraneità, di lontananza e infine di repulsione che *offuscò d'un tratto*, come il fondo smosso di uno stagno, il suo *occhio oggettivo*, freddo, sereno di poc'anzi. (IV, p. 71, corsivi nostri)

Quel che in questo brano si delinea è l'esperienza dell'estraneità perturbante, che tradisce un'intima familiarità del soggetto («conoscenza antica, domestichezza, familiarità e forse anche affetto») con l'oggetto della repulsione («un senso di estraneità, di lontananza e infine di repulsione»)<sup>29</sup>. Si confronti questo brano con quello tratto dal capitolo sesto, in cui Mandralisca si rivolge in prima persona non più ad un'immagine speculare e persecutoria (il Maniforti), ma al suo stesso oggetto di passione, all'essere di lumaca ormai privo del velo dell'ideale scientifico, estetico e perfino politico:

E son peggiori de' corvi e de' sciacalli, le lumache, le creature belle, ermafrodite: temono il sole, distruggono i vivai e le colture, si nutrono financo di liquami, decomposizioni, umori cadaverici, s'insinuano in carcasse, ne spolpano le ossa, ricercano ne' teschi le cervella, il *bulbo acquoso* nell'orbita dell'occhio... e non per caso i Romani le mangiavano ne' pasti funerari... (VI, p. 90, corsivi nostri)

<sup>28</sup> «E il pensiero andò al suo gioiello, al ritratto d'ignoto d'Antonello. E, dal viso dell'ignoto, scivolò naturalmente a quello, vivo, acuto, singolare, d'un marinaio sconosciuto, d'uno scaltro mercatante, d'un rivoluzionario acceso...» (IV, p. 66).

<sup>29</sup> Cfr. Sigmund Freud, *Il Perturbante* (1919), in *Opere* 1917-1923, vol. 9, Boringhieri, Torino 1977, pp. 81-114.

Un medesimo attributo, «acquoso», qualifica infatti, nei due occorrimenti, sia l'occhio dell'amico Maniforti («occhio acquoso»), sia l'occhio cadaverico ricercato dalle lumache («bulbo acquoso nell'orbita dell'occhio»), entrambi negativamente connotati.

### Italo Calvino e *La spirale*

A vent'anni dall'edizione del 1976, Consolo scriverà, per la nuova ristampa del *Sorriso*, una postfazione nella quale, a proposito del simbolo spiraliforme della conchiglia, rinvierà, tra l'altro, all'ultima delle *Cosmicomiche* di Italo Calvino, *La spirale*, definita «archetipo biologico e origine di percezione, conoscenza e costruzione»<sup>30</sup>, definizione che ben si attaglia, nella sua brachilogica precisione, alla spirale-conchiglia-lumaca emblema di Mandralisca. Consolo legge in profondità la cosmicomica svelando, attraverso la crisi del protagonista – un autentico illuminista – del *Sorriso*, il nucleo drammatico e perfino angoscioso della «spirale» calviniana, velato e reso irriconoscibile da un'implacabile ironia. Infatti la bella costruzione che il mollusco dal nome impronunciabile (Qfwfq) edifica, non è altro che una circonvolta e colorata difesa – una individualizzazione – nei confronti della gelosia d'amore, una conchiglia che finirà col coincidere addirittura col suo ritratto<sup>31</sup>.

### Catena Carnevale o della fantasia creatrice

Per concludere vorrei solo accennare all'ordine fantastico della scrittura emblemizzata dalla figura di Catena Carnevale, una figura femminile dal nome altamente simbolico. Se infatti Catena rinvia immediatamente alla scrittura, alla catena significante, il cognome Carnevale non può non evocare una straordinaria eroina popolare immortalata da Carlo Levi ne *Le parole sono pietre*: Francesca Serio madre di Salvatore Carnevale, una donna che non aveva paura di pronunciare, per ottenere giustizia per il sacrificio del figlio ucciso dalla mafia, «parole di pietra»<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> Cfr. Vincenzo Consolo, *Di qua dal faro*, Mondadori, Milano 1997, p. 278.

<sup>31</sup> Non possiamo qui che rinviare alla lettura integrale della complessa ed enigmatica cosmicomica (Italo Calvino, *Romanzi e racconti* II, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, Mondadori, Milano 1999, pp. 207-221, in particolare pp. 211-213).

<sup>32</sup> Cfr. Carlo Levi, *Le parole sono pietre*, Einaudi, Torino 1955, pp. 138-152. Consolo ha dedicato allo scrittore torinese un denso saggio raccolto nella settima

Il ritratto di Catena viene presentato nell'Antefatto del primo capitolo del romanzo e quindi, ripreso e arricchito di ulteriori tratti, nel secondo capitolo intitolato *L'albero delle quattro arance*. Di Catena sappiamo che è bella e irraggiungibile, la sua bellezza però non s'incarna in un corpo reale di donna, piuttosto in una sorta di raggio luminoso che al tempo stesso la vela e la svela «al rapido saettar d'occhi traversi [...] dei giovani che passano e ripassano per la strada di San Bartolomeo»<sup>33</sup>. Ricama e sa decifrare la scrittura barocca delle ricette, sicché torna utile al padre speciale in Lipari. È «un'intellettuale»<sup>34</sup>, nervosa, irritabile, metereopatica, un mistero quanto all'amore. A tal punto furiosa da infierire sul ritratto dell'Ignoto perché somigliante al suo fidanzato lontano, con quel sorriso che l'affascina tanto quanto la perseguita, un sorriso inafferrabile che potrà incatenare, lei già incatenata da quel sorriso, solo sfregiandolo col punteruolo d'agave da ricamo, solo lasciandovi sopra, tale una baccante, il segno della sua passione assoluta:

#### ANTEFATTO

Viaggio in mare di Enrico Pirajno barone di Mandralisca da Lipari a Cefalù con la tavoletta del ritratto d'ignoto d'Antonello recuperata da un riquadro dello stipo della bottega dello speciale Carnevale. Il ritratto risulta un poco stroppiato per due graffi a croce proprio sul pizzo delle labbra sorridenti del personaggio effigiato. Dice la gente di Lipari che la figlia dello speciale, Catena, ancora nubile alla bell'età di venticinqu'anni, irritata (era un giorno di cupo scirocco) dal sorriso insopportabile di quell'uomo, gli inferse due colpi col punteruolo d'agave che teneva per i buchi sul lino teso del telaio da ricamo. E questa si crede sia stata la ragione che indusse lo speciale Carnevale a vendere al barone Mandralisca quel ritratto: per il bene della figlia, per vederla serena dietro il banco a ricamare, decifrare le ricette per cui aveva disposizione speciale (completava a batter d'occhio iniziali, dipanava rabeschi girigogoli svolazzi, smorfiava linee puntini sospensivi...), vista e non vista, tra il banco e le scansie stipate di fiaschi bussoli unguentari alberelli scatole burnie, in un

---

e ultima sezione di *Di qua dal faro*, cit., pp. 251-257, intitolata significativamente *Le parole sono pietre*. Il personaggio di Catena Carnevale si ispira, secondo una testimonianza *ad vocem* dello scrittore, ad una donna reale di Lipari di nome Maria Maggiore.

<sup>33</sup> Vincenzo Consolo ha svelato, nel corso di un Convegno a lui dedicato e tenutosi a Capo d'Orlando nell'ottobre del 2006, che l'immagine alla quale questa descrizione di Catena rinvia è quella di una Annunciazione.

<sup>34</sup> Vincenzo Consolo, *Fuga dall'Etna*, cit., p. 43.

cono di luce che cade nella stanza da un occhio di bue laterale, da rapido saettar d'occhi traversi (la bella irraggiungibile Catena era un mistero: covava un amore suo inconfessabile o pure si scapricciava a tirar fino allo spasimo le passioni altrui sotterranee?) dei giovani che passano e ripassano per la strada di San Bartolomeo. (I, p. 3)

Nel secondo capitolo sapremo che Catena sa dare i soprannomi come, ad esempio, «Tòtano pieno» affibbiato a «un giovinottello (Bartolo Cincotta il figlio del dottore) che le faceva gli occhi di triglia!», che è dotata di una fantasia sfrenata, che scrive poesie d'amore e d'odio, che legge molto e pretende sempre nuovi libri dal fidanzato esiliato a Parigi e, infine, che è autrice di un curioso regalo inviato ad Annetta nipote di Mandralisca: «una piccola tovaglia di seta ricamata [...] una tovaglia stramba, cucita a fantasia e senza disciplina». Questa tovaglia il cui ricamo è costituito dalla mescolanza dei punti più disparati, dal punto erba al punto croce, al punto ombra, al punto scritto, e dai colori anch'essi disparati, dalle tinte più tenui e sfumate ai verdi accesi e ai rossi più sfacciati, insomma questa tovaglia ricamata, secondo la baronessa, da una donna invasata, è figura dell'ordine fantastico della scrittura, ma nell'accezione precisa che Consolo dà alla fantasia della sua passionale eroina soggiogata dal sorriso dell'Ignoto:

Il gioco delle somiglianze, circolare e chiuso, col ritratto vuol dire che dalla ragione si può uscire dall'alto con il disordine e il furore della fantasia creatrice. La faccia contrapposta di Catena è quella dell'eremita allucinato, simbolo dell'uscita dal basso per disgregazione della ragione, per annientamento<sup>35</sup>.

In altri termini, a differenza dell'eremita allucinato, Catena ha la *chance* inventiva che le permette di consumare, secondo il detto di Sciascia, un parricidio simbolico, di sublimare cioè la sua commovente follia di moderna eroina, in scrittura 'caotica' dell'Ideale, di quell'Ideale patriottico che si confonde per lei con l'Ideale della passione amorosa. A comprova, lo strano disegno ricamato sulla tovaglia, la cui decifrazione spetta, non a caso, a Giovanni Interdonato che sa leggere nell'immagine rovesciata dell'albero delle quattro arance, l'immagine dell'Italia che Catena ha potuto rappresentare col furore della sua fantasia creatrice<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>36</sup> Cfr. Consolo, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, cit., pp. 41-42.



Fig. 1 – Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer.



Fig. 2 – El bruitre carnívoro.





Fig. 3 – Las resultas.



Fig. 4 – Murió la verdad.

ENRICO GHIDETTI

«FORZE OCCULTE»: SCIENZA, SPIRITISMO  
E LETTERATURA FANTASTICA  
AL TRAMONTO DEL SECOLO XIX

1. Alle anime dei defunti nell'immaginario collettivo si è attribuito, da che mondo è mondo, un elevato grado di irrequietezza. Emergenti da un «oltre» dove arcano e sacro si confondono in una notte senza tempo, gli spiriti ritornano periodicamente in questa valle di lacrime con scopi i più disparati e, a volte, incomprensibili o contraddittori. Intenzioni piamente consolatorie o comunque di severa pedagogia morale si alternano così a spietati propositi di vendetta; messaggi e moniti sul futuro prossimo preannunciano sciagura imminente o, molto più raramente, prospera fortuna. Comunque rivelano una tendenza quanto meno importuna a intromettersi nelle vicende dei sopravvissuti con diversi e contrastanti uffici o con disegni imperscrutabili che in letteratura hanno da sempre trovato amplissimo spazio.

Per le letterature dell'occidente – dall'*exemplum* di Ser Lo alla novella di Nastagio degli Onesti, dallo spettro natalizio di Marley al fantasma di Canterville e alle anime dannate di *The Turn of the Screw* – i *revenants* hanno costituito una risorsa come poche fruttuosa quale testimonia, in epoca moderna a partire dal Preromanticismo, l'esistenza di un codificato genere letterario, la *ghost-story*, che nelle sue irradiazioni figurali, teatrali e cinematografiche ha dato luogo nei secoli ad una iconografia e ad un linguaggio universali.

La compresenza e la coabitazione di morti e viventi si complicano nella cultura europea al tramonto del secolo dei Lumi, con l'avvento degli esperimenti sul «magnetismo animale» e del metodo terapeutico che prende il nome dal suo iniziatore Franz Anton Mesmer. È infatti con le ricerche e le sperimentazioni su magnetismo e ipnotismo e dalla osservazione delle analogie che presenta lo stato sonnambolico con lo stato di *trance* del medium che inizia la preistoria dello spiritismo. Importato dagli Stati Uniti verso Gran Bretagna e Francia in-

torno alla metà del XIX secolo<sup>1</sup>, il termine *spiritism* succedaneo di *spiritualism* entra nell'uso anglosassone nel 1864 e passa in Francia due anni dopo come *spiritisme*. Tommaseo registra la voce *Spiritismo* e chiosa scettico:

«Persuasione di coloro che oggidì credono a una comunicazione de' viventi con gli spiriti d'un altro mondo, né naturale, né soprannaturale; la quale, se non è dimostrata, dimostra che l'uomo ha bisogno di credere a qualche cosa».

Dopo la metà del secolo quindi, in concomitanza con i trionfi della scienza e del totalizzante scientismo positivista, lo spiritismo sembra aprire un orizzonte di ricerca sconfinato a coloro che hanno bisogno di credere, secondo l'opinione di Tommaseo, come a semplici curiosi in cerca di sensazioni forti, a scienziati come a occultisti. Cominciano così le peregrinazioni per le maggiori città europee di celebri *medium* o altrettanto celebri ciurmatori, mentre si delina la contrapposizione fra lo spiritismo religioso, profeta del quale è il francese Allan Kardec, iniziatore di un culto vivo ancora ai nostri giorni confluito nel fangoso torrente dell'occultismo *fin-de-siècle* e lo spiritismo scientifico che trae impulso dagli esperimenti del grande fisico inglese William Crookes, il quale si dedica a ricerche in questa terra di nessuno, sfidando preconcetti e obiezioni del mondo della scienza con motivazioni che saranno fatte proprie da Lombroso e altri scienziati di fama internazionale, sul dovere della scienza di affrontare «qualsiasi problema che le venga lealmente presentato»<sup>2</sup>. Tra questi estremi, variante povera, la diffusissima pratica spiritistica limitata alla evocazione di defunti illustri o familiari, patetico tentativo di addomesticare la morte, cercando di mettersi in contatto con cari scomparsi e con spiriti guida, seduti attorno a un tavolo nel salotto buono, magari accanto a qualche Mattia Pascal o Zeno Cosini d'occasione.

Il dato da tenere a mente è che, seppur in modi e tempi diversi, lo spiritismo coinvolse anche le *élites* culturali e fu proprio una pattuglia di scienziati a far da battistrada in questa nuova avventura intellettuale.

<sup>1</sup> Su ragioni, tempi e modi della diffusione dello spiritismo fra gli scienziati inglesi, si vd. G. Pareti, *La tentazione dell'occulto. Scienza ed esoterismo nell'età vittoriana*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990.

<sup>2</sup> Vd. la voce *Spiritismo*, in *L'altro Regno*. Enciclopedia di metapsichica, di parapsicologia e di spiritismo, a c. di Ugo Dèttore, Milano, Bompiani, 1973.

le. Per questa ragione, a quote più elevate, lo spiritismo, progenitore della moderna parapsicologia, ha potuto assumere non secondaria importanza nella storia delle idee: basti ricordare il rilievo che i fenomeni paranormali hanno avuto sul pensiero di Henri Bergson e di Carl Gustav Jung<sup>3</sup>, il quale, interrogandosi sul perché celebri scienziati formati e cresciuti in pieno clima positivista abbiano dedicato tanta attenzione ai fenomeni spiritici, gettando «tutto il peso della loro autorità e del loro grande prestigio scientifico in questa impresa destinata a far luce nelle tenebre, superando ogni timore e ogni considerazione di ordine personale», conclude che:

«questi uomini incarnano nel modo più tipico la reazione della mente umana alla visione materialistica del mondo», valendosi «della credenza negli spiriti come dell'arma più efficace contro la cruda verità del senso»<sup>4</sup>.

Ma da altro punto di vista, si può legittimamente pensare che quegli scienziati, dalle macerie della fede religiosa, intendessero perlustrare, entro il nuovo e indeterminato orizzonte di studio che si intravedeva dietro i fenomeni paranormali, un territorio sconosciuto alla ricerca di una uscita di sicurezza dall'angoscia esistenziale e dallo scacco intellettuale che l'idea della morte «senza resurrezione» comporta, contribuendo così più o meno consapevolmente alla distruzione o al ridimensionamento della ragione positivista di cui si erano proclamati alfieri. In questa prospettiva, anche per quanto riguarda l'Italia, la partecipazione degli scienziati a malinconiche serate per vigilare in semioscurità sulla onestà e correttezza dei medium, in attesa dell'apertura di un varco sull'aldilà (poco importa se consentendo o dissentendo con i fondamenti malsicuri della dottrina), risulterà determinante nel legittimare esperimenti che costituirebbero la prova provata di una possibile interazione tra vivi e morti e quindi nel moltiplicare il già diffuso interesse per le pratiche spiritistiche. Le

---

<sup>3</sup> Di Bergson si vd. il testo della conferenza «*Fantômes de vivants*» et «*recherche psychique*» (1913), quindi in Id., *L'énergie spirituelle*, Paris, Alcan, 1919, pp. 65-89 (trad. it. con presentazione di Giacomo Scarpelli: *Conferenza sui fantasmi*, Roma-Napoli, Theoria, 1987). Di Jung: *Psicologia e patologia dei cosiddetti fenomeni occulti* (1902) e *I fondamenti psicologici della credenza negli spiriti*, in Id., *Inconscio, occultismo e magia*, Introduzione di Aldo Carotenuto, Roma, Newton Compton, 1971, pp. 39-139 e 229-249.

<sup>4</sup> Jung, *Inconscio, occultismo e magia*, cit., pp. 231-232.

quali danno vita ad una letteratura spiritistica a doppio regime: quella dettata direttamente da autori defunti (non si contano i paralipomeni alla *Commedia* dantesca provenienti dall'oltretomba) e quella dei viventi che dello spiritismo offrono una rappresentazione letteraria.

2. Occorre a questo punto ricordare che il primo tentativo di offrire una spiegazione scientifica ai fenomeni medianici risale non a uno scienziato, ma ad un filosofo che, pur essendo un romantico di seconda generazione, comunemente si ascrive al *parterre* della Decadenza, perché la sua interpretazione materialista dei suddetti fenomeni, anticipando in misura considerevole le spiegazioni di scienziati e scrittori di epoca positivista, può contribuire ad illuminare i segreti tramiti che nell'Ottocento europeo collegano l'iperrazionalismo scienziato con la mistica e le poetiche del Decadentismo. Scrive dunque Schopenhauer tra il 1845 e il 1850:

«Gli spettri, che nel superassennato secolo scorso, a dispetto di tutti quelli anteriori, erano stati ovunque non tanto esorcizzati quanto proscritti, sono stati riabilitati in Germania durante questi ultimi venticinque anni, allo stesso modo che già lo era stata la magia».

Così l'inizio del *Saggio sulle visioni di spiriti e su quanto vi è connesso* pubblicato nei *Parerga e Paralipomena* al *Mondo come volontà e rappresentazione*<sup>5</sup>. Primo ad avviare, da par suo, la discussione sui fondamenti dello spiritismo, il filosofo di Danzica inizia con una polemica *boutade* nei confronti del «superassennato» secolo dei Lumi sulla questione degli spiriti, liquidata nella voce *Phantôme* scritta da Diderot per l'*Encyclopédie*:

«Diamo il nome di *fantasma* a tutte le immagini che ci fanno immaginare fuori di noi esseri corporei che non esistono. [...] La parola *fantasma* è usata anche per tutte le idee false che ci ispirano paura, rispetto, ecc. che ci tormentano, che ci rendono infelice la vita; la cattiva educazione produce questi *fantasmi*, l'esperienza e la filosofia li dissipano»<sup>6</sup>.

Ma la polemica antilluministica si ferma qui, perché Schopenhauer, forte di una conoscenza di prima mano delle scienze della natura, af-

<sup>5</sup> Edizione di riferimento a c. di Giorgio Colli: Milano, Adelphi, 1981, I, pp. 308-429: p. 311.

<sup>6</sup> *Enciclopedia o dizionario ragionato delle scienze, delle arti e dei mestieri* (1751-1772), a c. di Alain Pons, II, Milano, Feltrinelli, 1966, p. 327.

fronta il problema in toni decisamente materialistici (quelli che suggerirono all'amico e allievo Frauenstädt l'etichetta di «ideal-materialismo» per la dottrina del maestro) ricollegando l'apparizione degli spiriti alla fisiologia del sogno, al sonnambulismo e al magnetismo.

La morte come «assoluto annientamento dell'uomo»<sup>7</sup> rende impossibile l'ipotesi del ritorno dei defunti sulla terra, talché le apparizioni andranno calcolate nel novero dei fenomeni magnetici; le presunte comunicazioni da morto a vivo oscillano quindi tra l'orrido e il ridicolo. Fin qui il filosofo. Ma cinque anni dopo i *Parerga* appare in Francia *Le livre des esprits*<sup>8</sup> di Allan Kardec (pseudonimo adottato dal lionese Hyppolite Léon Denizard Rivail in memoria di una sua precedente incarnazione nella persona di un antenato materno) costruito sulla base di comunicazioni spiritiche, ottenute col metodo della scrittura automatica, nel quale, secondo lo schema catechistico domanda-risposta, si offre un compendio di insegnamenti morali e si sostiene la teoria della metempsicosi. Il successo è grande e le polemiche anche: diffidente dei fenomeni fisici e fondandosi soprattutto sulla scrittura automatica (che tanto intrigherà Capuana), Kardec fonda «La Revue Spirite» e, nel 1858, la «Société Parisienne des Études Spiritiques» che conterà fra i suoi membri Napoleone III, dando vita ad una religione che ha avuto (ed ha tutt'oggi) una imponente diffusione in Brasile. In Italia la diffusione del verbo spiritista porta nei primi anni Sessanta alla fondazione di associazioni e riviste, ma il vento gelido dell'aldilà soffia impetuoso soprattutto dopo la scoperta di una medium destinata a celebrità mondiale, Eusapia Paladino (o Palladino) e del suo «spirito di controllo» John King, il quale sosteneva di essere stato il famoso pirata Morgan, anche se – recitano le cronache –, una volta materializzatosi, parve somigliante piuttosto alla defunta nonna della Palladino che al vecchio bucaniere.

3. All'appuntamento con il *vient-de-paraitre* rappresentato dallo spiritismo, la letteratura che sceglie la vita dopo la morte e la presenza-assenza dei defunti quali argomenti, come si è detto, arriva forte di una secolare tradizione che non può non condizionare l'approccio alla novità delle pratiche medianiche. Motivo per cui, nel giro di pochi anni, una letteratura 'fantastica' di romantici spettri si trova a convivere con una letteratura 'spiritistica'. Distinzione opportuna solo

---

<sup>7</sup> Schopenhauer, *Parerga e Paralipomena*, I, cit., p. 399.

<sup>8</sup> Tradotto integralmente in italiano con prefazione-comunicazione medianica dell'Entità Micael: Roma, Edizioni Mediterranee, 1973<sup>3</sup>.

se si riflette sul fatto che, per chi crede negli spiriti, niente risulta meno imprevedibile e quindi meno fantastico della visita o della comunicazione di un disincarnato.

Per quanto riguarda la letteratura italiana in particolare, si sa che la trasgressione fantastica, anche in area romantica, costituisce un'eccezione quantitativamente e qualitativamente poco significativa. Se Porta e Manzoni estromettevano dal repertorio rispettivamente i «mort che balla» e il «guazzabuglio di streghe e di spettri», Leopardi, a conclusione del IV dei *Pensieri* avvertiva che «nessuna delle tre grandi nazioni che, come dicono i giornali, *marchent à la tête de la civilisation* crede agli spiriti meno dell'italiana». Bisognerà quindi attendere il decennio successivo all'Unità e la Scapigliatura per avere testimonianze di questo genere entro il contesto di un risarcimento romantico e di un ritrovamento degli incentivi fantastici da parte della narrativa italiana. Toccherà insomma alla Scapigliatura inaugurare un laboratorio di letteratura d'avanguardia nel quale sarà possibile tentare le alchimie inedite del fantastico letterario. Ove 'fantastico' degli Scapigliati prenderà, di volta in volta, la forma del resoconto di una sfida alla logica del quotidiano in grado di alterare pericolosamente il ritmo del comune vivere o di una trasfigurazione allucinatoria della realtà innescata da una immersione nei più oscuri recessi della psicologia lungo l'incerta frontiera tra coscienza e inconscio o di uno sconfinamento negli inesplorati territori della parapsicologia. Quindi irruzione da mondi tenebroosi, al nostro paralleli, di sconosciute entità; trasgressione demoniaca delle norme che regolano il costume e la mentalità di un'epoca; subitaneo annullamento del confine tra realtà allucinazione e sogno.

Così, nonostante la frammentazione dell'esperienza scapigliata, quegli «antecristi», con l'occhio rivolto a modelli ed archetipi della moderna letteratura europea, riuscirono ad annettere nuove province al tradizionale dominio della letteratura italiana, le più importanti delle quali, in una prospettiva di adeguamento al gusto moderno, si collocano, come si sa, sotto le costellazioni del fantastico e dell'umoristico. Che offrono inneschi di indubbia originalità e di sicura efficacia ai racconti nei quali il maggiore dei narratori scapigliati, Tarchetti, affronta i temi dello spiritismo con significativi presagi naturalistici<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Sulla Scapigliatura e Tarchetti vd. I. U. Tarchetti, *Tutte le opere*, a c. di E. Ghidetti, Bologna, Cappelli, 1968; E. Ghidetti, *Tarchetti e la Scapigliatura lombarda*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1968; Id. *La Scapigliatura in Storia generale della letteratura italiana*, a c. di N. Borsellino e W. Pedullà, Milano, Federico Motta editore, 2004, pp. 21-72.

quando ancora lo spiritismo «scientifico» aveva scarsa udienza in Italia. Dei cinque *Racconti fantastici* composti tra il 1867 e il 1868 e raccolti nel 1869<sup>10</sup>, ben due – *Un osso di morto* e *Lo spirito in un lampone* – interessano per la capacità di declinare umoristicamente il tema spiritistico (i rimanenti tre affrontano i temi della jettatura, della follia e della metempsicosi), anche se l'elemento strutturalmente unificatore della *suite* è costituito da una impostazione che prevede il resoconto di un fatto straordinario a illustrazione e esemplificazione di una tesi generale<sup>11</sup> (impostazione che sarà dato ritrovare anche in Capuana, non a caso ammiratore convinto di Tarchetti). Nel primo dei due racconti in ordine di impaginazione, *Un osso di morto*, si narra, forse sulla traccia di *Le pied de momie* di Théophile Gautier, le vicende di una rotula che, rimasta nelle mani dell'autore, cui era stata affidata da un medico che «come tutti gli anatomisti e i clinici in genere, era scettico profondamente e inguaribilmente» riguardo alla sopravvivenza dell'anima, viene restituita in singolari circostanze al deceduto proprietario. La scena centrale del racconto è costituita dal dialogo in chiave di commedia fra l'autore e lo spettro tornato dall'aldilà ammantato, secondo l'iconografia tradizionale, del classico lenzuolo bianco, a riprendersi il suo osso:

«Io non batteva palpebra. Avanzatosi fino alla metà della stanza, s'inchinò cortesemente e mi disse: – Io sono Pietro Mariani, e vengo a riprendere, come vi ho promesso, la mia rotella.

E poiché il terrore mi rendeva esitante a rispondergli, egli continuò con dolcezza: – Perdonerete se ho dovuto disturbarvi nel colmo della notte... in quest'ora... capisco che la è un'ora incomoda... ma...

– Oh! è nulla, è nulla – io interruppi rassicurato da tanta cortesia – io vi debbo anzi ringraziare della vostra visita... io mi terrò sempre onorato di ricevervi nella mia casa...».

Lo scopo ironico e parodistico è enfatizzato dalle battute del dialogo nel corso del surreale incontro: appunto una scena di com-

---

<sup>10</sup> *Racconti fantastici* di I. U. Tarchetti [con l'aggiunta dei *Pensieri*], Milano, Treves, 1869.

<sup>11</sup> Cfr. l'inizio di *Un osso di morto*: «Lascio a chi mi legge l'apprezzamento del fatto inesplicabile che sto per raccontare»; e la conclusione di *Uno spirito in un lampone*: «Nel 1865 io lo conobbi [il responsabile dell'omicidio al centro della storia] nello stabilimento carcerario che mi era recato a visitare. Mancavangli allora due anni a compiere la sua pena; e fu da lui stesso che intesi questo racconto meraviglioso» (*Tutte le opere*, II, cit., pp. 65 e 85).



media ove la morte e la vita si incontrano come due casuali conoscenti, non come forze contrapposte di un superiore disegno metafisico e danno la parola rispettivamente a un giovane spaventato e a uno zoppicante fantasma in una camera da letto (grosso modo come nel caso di Scrooge e lo spettro di Marley nel *Christmas Carol* di Charles Dickens).

Dopo la restituzione il fantasma adatta la rotula alla gamba:

«– Che notizie recate dall'altro mondo? – io chiesi allora, vedendo che la conversazione languiva [...]. Ma egli non rispose alla mia domanda, ed esclamò con aspetto attristato: “Questa rotella è alquanto deteriorata, non ne avete fatto un buon uso”»<sup>12</sup>.

La conclusione è scontata: il giovane si risveglia improvvisamente da un sonno profondo, pensando di aver sognato, ma non trova più sul tavolo la rotula bensì il nastro nero con il quale lo spettro aveva cercato di tenere insieme alla meglio il suo arto.

Se questo è un esempio di *ghost story* declinata umoristicamente *à la manière* inglese, come tale relativamente distante dalla cultura spiritica che si andava diffondendo in quegli anni, altro discorso si dovrà tenere per *Uno spirito in un lampone* che presenta invece qualche analogia con uno dei *Contes fantastiques* di Erckmann e Chatrian, *Le Bourgmestre en bouteille*, nel quale sembrano percetibili tracce dello spiritismo secondo Allan Kardec.

In *Uno spirito in un lampone* un barone calabrese, avendo mangiato alcuni lamponi da una pianta cresciuta sul luogo ove è stato occultato il cadavere di una ragazza assassinata, resta invasato dallo spirito di lei fino al momento in cui non sarà scoperto l'autore del delitto. Nel racconto non manca al solito un intento ironico che riscatta la descrizione di questo caso curioso di metempsicosi; così il barone, ingeriti i frutti,

«... fece atto di alzarsi. Ma in quello istante un'altra volontà che pareva esistere in lui lo sforzò a rimanere nella posizione di prima, quasi avesse voluto dirgli: “No, stiamo ancora un po' seduti”.

Il barone sentì che annuiva di buon grado a questa volontà, poiché dallo svolto della via che fiancheggiava il campo era comparsa una brigata di giovani lavoratori che tornavano al villaggio. Egli li guardò con un certo senso di interesse e di desiderio di cui non sapeva darsi ragione; vide che ve ne erano alcuni assai belli; e quan-

<sup>12</sup> *Op. cit.*, p. 70.

do essi gli passarono d'innanzi salutandolo, rispose al loro saluto chinando il capo con molto imbarazzo, e si accorse che aveva arrosito come una fanciulla»<sup>13</sup>.

A partire da questo momento la visione della realtà circostante si farà per il barone dicotomica: da un lato egli vede e sente con lo spirito della ragazza, dall'altra la sua personalità tenta di reagire a questo stato di possessione. Il conflitto tra le due personalità si traduce fino nei movimenti sCOORDINATI della persona fisica animata da opposte volontà. Nella rappresentazione farsesca si stempera la drammaticità della situazione: la paura che il comportamento del padrone ispira ai domestici, il convulso agitarsi del barone spiritato, il più raffinato amplesso delle due anime in un corpo, sono elementi parodistici delle pratiche e delle teorie spiritistiche. Ed è significativo che la risoluzione del racconto sia di taglio ancora una volta sodamente naturalistico: sarà un emetico a scacciare, con i resti del lampone, lo spirito e a restituire il barone a se stesso.

Non si può giurare che Tarchetti non ritenesse possibili casi di possessione, certo è che crede fermamente nelle virtù dell'emetico. Andando per le spicce: degli spiriti che prendono possesso di un corpo altrui ci si può liberare vomitandoli.

4. L'eclisse della Scapigliatura non comporta né l'estinzione né una recessione produttiva del genere fantastico, ch  anzi l'industria culturale, scatenando, per dirla con Capuana, il «demonio della novella e del romanzo», moltiplica richieste e occasioni per autori maggiori e minori; cos  negli ultimi vent'anni dell'Ottocento – in un'epoca di ritardato *Biedermeier* all'italiana, quando il naturalismo non cessa di sollevare scandalo e l'erotismo ambigualmente spiritualista di Fogazzaro promette unioni ultramondane agli amanti infelici (*non radice sed vertice...*) – il fantastico conosce un ulteriore incremento, tanto che si pu  affermare non ci sia scrittore italiano immune dalla tentazione, sia pure episodica, dell'intrigo fantastico. Solo che non tutte le chiavi riescono ad aprire la stanza proibita di Barbabl .

Importa comunque rilevare come il tema su cui si esercita la fantasia degli scrittori di orientamento naturalistico, a differenza di quanto accadeva per gli Scapigliati, sia praticamente unico: lo spiritismo appunto (e connessi fenomeni medianici), in sintonia con l'opinione

---

<sup>13</sup> *Op. cit.*, pp. 77-78.

diffusa e avallata dall'attivismo di scienziati illustri che questo fosse un ramo in penombra del grande albero della scienza.

Unica eccezione all'univoca scelta tematica dei naturalisti (davvero degna di maggior attenzione di quella che gli è stata riservata fino a pochi anni fa) le novelle fantastiche di Luigi Capuana il quale, nella sua lunga e onorata carriera di novelliere, si terrà aperte tutte le strade: accanto alla novella verista, il bozzetto 'regionale' e la fiaba, il racconto fantastico praticamente in tutte le sue possibili declinazioni, fino all'approdo alla fantascienza di cui rimarrà, da noi, sperimentatore unico per oltre mezzo secolo.

Il contributo italiano della scienza alla questione, al tempo dello scrittore siciliano, si compendia agli occhi dei più nella instancabile attività del più celere scienziato italiano del tempo, Cesare Lombroso, psichiatra, criminologo, antropologo di fama internazionale. Lo spiritismo si configura ai suoi occhi come

«un continente, emerso incompletamente dall'oceano, in cui si vedono qua e là gli isolotti lontani, più elevati, che solo al pensiero dello scienziato danno la risultante di un'immensa, compatta plaga terrestre, mentre l'uomo volgare ride dell'ipotesi così poco sicura del geografo».

Così, all'inizio del Novecento, in un articolo destinato al grande pubblico apparso sulla «Lettura» (novembre 1906) e quindi premesso a un fortunato *reportage* di Luigi Barzini per il «Corriere della sera» subito ripubblicato in volume<sup>14</sup>. L'attacco del pezzo è una solenne professione di fede:

«Se vi fu al mondo un individuo, per educazione scientifica, contrario allo spiritismo, quello fui io, che della tesi essere ogni forza una proprietà della materia e l'anima una emanazione del cervello mi son fatto l'occupazione più tenace».

Se tale fu la sua «bandiera scientifica» nel corso di una lunga e onorata carriera, lo scienziato ne ebbe «una ancora più fervida: l'adorazione del vero, la constatazione del fatto»<sup>15</sup>. Ma l'ammissione della realtà dei fenomeni medianici e spiritici (dei quali aveva cominciato

<sup>14</sup> C. Lombroso, *Sui fenomeni spiritici e la loro interpretazione*, premesso a L. Barzini, *Nel mondo dei misteri con Eusapia Paladino*, Milano, Baldini, Castoldi e C., Milano, 1907, ora: Milano, Longanesi, 1984, p. 23.

<sup>15</sup> *Op. cit.*, p. 11.

a interessarsi a partire dal 1901, dopo l'incontro con Eusapia Paladino, prima di una lunga serie di verifiche scientifiche delle facoltà della medium pugliese), non comporta per lo scienziato alcun mutamento di rotta. Dal riconoscimento dei fatti come tali alla condivisione della interpretazione spiritistica di questi il passo restava comunque troppo lungo e difatti Lombroso, pur tirato in mille occasioni per la giacchetta, non lo compì mai: lo studio dei fenomeni spiritici è vissuto da lui come una nuova avventura o, forse meglio, sfida intellettuale nel nome della ricerca scientifica per tanti anni onorata<sup>16</sup>. Già nel 1882, in un articolo intitolato *Sull'azione del magnete e sulla trasposizione di sensi nell'isterismo* (in «Archivio di psichiatria, antropologia criminale e scienze penali», 1882, III), muovendo dalla registrazione di fenomeni ipnotici in adolescenti isterici e soffermandosi sul fenomeno della «lucidità» o preveggenza nel corso della crisi isterica, «tanto meraviglioso da avvicinarsi quasi al mondo soprasensibile», lo scienziato aveva giudicato tali fenomeni «una nuova prova della materialità della psiche» comunque frutto di una sofferenza psichica, così come frutto di nevrosi si dovevano considerare «senza farci smarrire nel soprannaturale, anche le divinazioni delle sante e delle pitonesse»<sup>17</sup>.

Sostenitore, come tanti anni prima Schopenhauer, della contiguità tra fenomeni di ipnotismo e spiritismo che confermerebbero la materialità dell'anima umana con tutte le conseguenze del caso, per anni coinvolto in una serie di esperimenti medianici che hanno fatto testo, Lombroso conclude, nella premessa alle *Ricerche sui fenomeni ipnotici e spiritici* del 1909:

---

<sup>16</sup> Cfr. le premesse alle *Ricerche sui fenomeni ipnotici e spiritici*, Torino, Utet, 1909 (poi Torino, Bocca, 1913), riprodotta in C. Lombroso, *Delitto, genio, follia. Scritti scelti*, a c. di Delia Frigessi, Ferruccio Giacanelli, Luisa Mangoni, Torino, Bollati Boringhieri, 2000<sup>2</sup>, p. 316: «Quando al termine di una carriera ricca, se non di vittorie, certo di fiere battaglie, in favore delle nuove correnti del pensiero umano nella Psichiatria e nell'Antropologia criminale, ho iniziato le ricerche prima e la pubblicazione poi di un libro sui fenomeni detti spiritici, mi sorsero contro gli stessi amici più cari a gridarmi: – Voi volete guastare un nome onorato, una carriera che, dopo tante lotte, era giunta finalmente alla mèta, per una teoria che tutto il mondo non solo ripudia, ma, quel che è peggio, disprezza e fin trova ridicola». Quindi, continua lo scienziato, sentì come un dovere, in nome della scienza e pur tenendosi lontano da ogni teoria, 'combattere' «per l'idea più combattuta e forse più derisa del secolo».

<sup>17</sup> Giacanelli, *op. cit.*, pp. 38-39.

«le osservazioni e gli esperimenti spiritici, così spesso varianti secondo i metodi, secondo le ore del giorno, secondo la disposizione d'animo degli astanti, per quanto ripetuti e per quanto confortati da strumenti di precisione, per quanto vagliati da sperimentatori severissimi [...] hanno sempre quell'aria di incertezza, di imprecisione delle vecchie osservazioni medioevali»<sup>18</sup>.

Vittima della sua fama di indiscusso *maître-à-penser* della cultura positivista e verosimilmente di una disponibilità che trovava terreno fertile in una insaziabile curiosità intellettuale come nel delirio di onnipotenza della mentalità scienziata, Lombroso è per parecchi anni in prima linea nella disputa pro e contro lo spiritismo, convinto non dell'esistenza degli spiriti, ma dell'imperativo morale di dare una risposta alle domande che lo spiritismo poneva e quindi continuamente evocato negli scritti sull'argomento a coonestare le ricerche anche dubbie sul campo. Carteggerà in proposito con altri scienziati, ma anche con letterati: interlocutore privilegiato Luigi Capuana che gli dedicherà nel 1904 il dittico *Un vampiro e Fatale influsso*. Si crea così una sinergia tra scienza, giornalismo e letteratura destinata a esercitare una influenza decisiva sulla diffusione di quella che Capuana, fino alla seconda serie degli *Studii sulla letteratura contemporanea* dell'82, designa una «religione come può esserla nel secolo XIX, cioè senza rito, senza prete e con una certa apparenza scientifica»<sup>19</sup>, definizione che intende coniugare lo spiritismo 'scientifico' delle *élites* intellettuali con lo spiritismo 'religioso' dei nuovi credenti in un esoterismo a buon mercato. Unico ostacolo a questo tipo di indagini, ma piuttosto sussurrato con un certo imbarazzo che apertamente denunciato, la banalità dei reperti extra letterari (comunicazioni scritte o orali mediante la tecnica tipologica, levitazioni, traslazione di oggetti, materializzazioni) non impedirà allo spiritismo di occupare un posto assai rilevato nella storia delle idee del *siècle stupide*.

4. Tra gli «sciagurati passatempi» che Verga rimprovera all'amico Luigi Capuana tornato nel '68 a Mineo dove si tratterà per otto lunghi anni, ricoprendo anche la carica di sindaco della cittadina («il Depretis» di Mineo, sempre con le parole di Verga), dopo i quattro trascorsi a Firenze, si annovera anche un rinnovato interesse per i fenomeni parapsicologici.

<sup>18</sup> *Op. cit.*, pp 316-317.

<sup>19</sup> L. Capuana, *Studii sulla letteratura contemporanea*, II serie, Catania, Giannotta, 1882, p. 358.

La vocazione di Capuana per l'occulto era stata assai precoce. Vi allude in occasioni diverse e ne offre un ampio rendiconto in *Spiritismo?*, saggio in forma di lettera aperta a Salvatore Farina – unico libro dedicato in Italia al tema da uno scrittore famoso – composto a Mineo nell'83-'84 durante uno dei periodi di pausa della sua frenetica attività. In quelle pagine si narra come all'adolescenza risalgano le prime esperienze di magia (a Mineo i compaesani dicevano «Don Lisi parra cu diavulu») e come il giovanissimo Luigi, venuto fortunatamente in possesso di un antico manoscritto, avesse utilizzato senza successo la formula che avrebbe dovuto piegare alle voglie del focoso *apprenti sorcier* «tre delle più belle ragazze del mondo»<sup>20</sup>.

Ai primi tempi del soggiorno fiorentino risalgono invece «esperimenti di sonnambulismo provocato», cioè di ipnotismo, e di «evocazione spiritica» che saranno narrativamente rielaborati, quarant'anni più tardi, nella novella *Fatale influsso*. Nell'estate del '64, infatti, Capuana, pigione presso una modesta famiglia fiorentina, sperimenta le proprie capacità di «magnetizzatore» dilettante su una «ragazza sui diciotto anni, non bella, d'un bruno pallido, di costituzione linfatico nervosa, figlia dei padroni di casa»<sup>21</sup>. Vent'anni dopo, rievocando quei giorni e quei fatti, forte di una consolidata cultura psichiatrica (quale è testimoniata soprattutto dal romanzo *Profumo* del 1890) ammetterà:

«A chi mi avesse detto in quel tempo che io, magnetizzando, provocavo una crisi quasi identica alla *gran nevrosi* dell'isterismo, come è stato recentemente verificato dalla scienza, avrei risposto con una scrollata di spalle. Ora capisco che devesi alla solida costituzione di quella ragazza se i miei esperimenti, cominciati un po' per chiasso, un po' da senno, non ebbero – mi vengono i brividi nel pensarci – un funestissimo risultato»<sup>22</sup>.

Ma la fiducia nelle proprie capacità di ipnotizzatore non sembra in realtà venuta meno dopo l'esperienza fiorentina, se anni più tardi, residente già a Milano, minaccerà per lettera Beppa, l'amante paesana di Mineo, di ipnotizzarla per appurare la verità di voci maligne che la dicevano infedele.

L'aspetto più singolare della vicenda fiorentina sta comunque nel fatto che il paventato «funestissimo risultato» era collegato a un pro-

---

<sup>20</sup> L. Capuana, *Spiritismo?*, Catania, Niccolò Giannotta, 1884, pp. 42-48.

<sup>21</sup> *Op. cit.*, pp. 56-57.

<sup>22</sup> *Op. cit.*, pp. 57-58.

getto letterario, una *Vita di Ugo Foscolo*, «il suo idolo letterario giovanile», da compilarli intervistando l'illustre estinto (le cui spoglie non erano state ancora restituite alla patria italiana) per mezzo della giovane che aveva rivelato le doti di medium: «mi venne la cattiva idea d'indirizzarmi allo stesso Foscolo, facendolo evocare dalla Beppina. Era naturale, via! che, dopo tante meraviglie magnetiche, non dubitassi più di nulla, di nulla!»<sup>23</sup>.

L'esperimento comincia la sera del 23 agosto 1864: fin da principio lo spirito evocato si manifesta iracondo e atrabiliare, e, col passare dei giorni, sempre più sadicamente aggressivo nei confronti della medium:

«Ricopiando questi dialoghi [tra lo spirito e la ragazza in stato di *trance*] dai miei appunti di vent'anni fa, sento nuovamente suonarmi nell'orecchio quella voce aspra e violenta, e riveggo la faccia pallida e contratta della sonnambula che metteva paura a guardarla»<sup>24</sup>.

La vicenda prosegue con la descrizione delle intemperanze, in un crescendo da *vaudeville*, del collerico spirito malauguratamente richiamato dall'aldilà (dal quale, ovviamente, non sarà possibile cavare rivelazione alcuna sul Foscolo) fino al repentino scioglimento del perverso legame tra il *soi-disant* poeta e la giovane medium.

Nonostante la pessima riuscita dell'esperimento, sei anni dopo<sup>25</sup> Capuana 'torna' allo spiritismo e capita in un «crocchio di spiritisti di buona fede, veggenti alla Swedenborg, veggenti di bassa lega e *mediums* più o meno scriventi»<sup>26</sup>. Decide così di tentare esperimenti di «scrittura automatica», uno dei mezzi più sicuri per entrare in comunicazione con l'aldilà, secondo la tecnica consigliata dal pontefice massimo dello spiritismo, Allan Kardec<sup>27</sup>. Lo scarso successo lo spinge a rinunciare all'esperienza in prima persona:

<sup>23</sup> *Op. cit.*, pp. 93-94.

<sup>24</sup> *Op. cit.*, p. 97.

<sup>25</sup> *Op. cit.*, p. 128.

<sup>26</sup> *Op. cit.*, pp. 135-136. Di seguito: «una magnifica occasione per tornare ad osservare, a studiare, a sperimentare, ora che non ero più soltanto un curioso, ma un uomo che non si raccapezzava e, cercando una salda convinzione, andava ripetendosi in tutti i toni, l'antifona: *periculosum est credere et non credere* del favolista latino».

<sup>27</sup> Cfr. *L'altro Regno*, cit., *ad vocem*, pp. 502-504.

«Per ciò mi rassegnai ad osservare, a studiare i fenomeni altrui che accadevano attorno a me; a provocare, se pur era possibile, esperienze un po' concludenti e fatte con qualche metodo»<sup>28</sup>,

abbandonando la mistica degli «swedenborghisti». Di qui l'interesse per le composizioni (leggende e novelle) di un ragazzo «uscito appena dalle scuole elementari», tal Fortunato Albertini, che «da *medium* scrivente *meccanico*» divenuto «*medium* scrivente *intuitivo*» disvela in quelle pagine, a giudizio di Capuana, un ricchissimo mondo poetico. Così in *Spiritismo?* trovano posto i testi dettati da spiriti a vocazione letteraria: *Gli orrori di Menelesta* (che D'Annunzio si offrirà di rielaborare in versi), *La pugna dei Persiani ai tempi di re Leonardo il piccolo e la lotta dei Venti*, *Il Re di Menepal*. A queste pagine fanno seguito altre, più impegnative composizioni in prosa e di un altro giovinetto fiorentino, Eduardo Gordigiani, figlio del pittore Michele, «piuttosto inchinevole agli esercizi del corpo che alle agilità della mente»<sup>29</sup>, dai titoli altisonanti: *Visioni di Fra Jacopone da Todi*, *Cronaca della guerra di Troia*, *Le Termopili*, di tale qualità letteraria che la conclusione di Capuana suona: «È semplicemente sublime!». Subito sottoposte al giudizio di Carducci e D'Ancona queste «visioni» provocarono una reazione tutt'altro che entusiastica che meritò una piccata replica dello spirito di Jacopone.

Anche se le raccolte di testi in versi e in prosa dettati da spiriti all'epoca erano tutt'altro che infrequenti<sup>30</sup> (lo stesso Capuana ha dettato pagine dall'aldilà), l'entusiasmo per questo ciarpame letterario da parte di un letterato di lungo corso nonché critico militante dovrà pur avere un motivo, che infatti è dichiarato all'inizio del lungo saggio, dove scrive di voler «ragionare» dello spiritismo come «problema psicologico-letterario»<sup>31</sup>.

Dalle sconcertanti «comunicazioni» letterarie, provenienti dall'altro mondo, lo scrittore deduce una prima conclusione:

«Per quanto sia vero che la riflessione entri oggi nell'opera di arte in maggior quantità che non pel passato, c'è sempre un punto, nell'atto della produzione, in cui la facoltà agisce con completa incoscienza.

<sup>28</sup> *Op. cit.*, p. 141.

<sup>29</sup> *Op. cit.*, p. 169.

<sup>30</sup> Per la copiosissima campionatura si può vedere, tra i tanti, C. Bonfiglioli, *Lo spiritismo nella umanità*, Bologna, Premiato stab. Tip. successori Monti, 1888.

<sup>31</sup> Capuana, *Spiritismo?*, cit., pp. 4 e 49.



Il mestiere, il tecnicismo giova, fino a un determinato grado, nell'elaborazione della forma; la prepara, la stimola, l'agevola, la mette in moto; ma l'atto, ma il vero punto della creazione si avvolge infine, come in ogni altro fenomeno vitale, nelle misteriose oscurità dell'incoscienza»<sup>32</sup>.

Da questo passo si deduce che lo spiritismo e i fenomeni a questa pratica collegati prospettano in una nuova luce l'antico, eterno problema della genesi dell'opera d'arte che, appunto tenendo conto del singolare procedimento compositivo degli spiritisti, Capuana designa «allucinazione artistica». Così il discorso si sposta dal piano della metapsichica (ma il termine sarà coniato dal grande fisiologo Charles Richet solo più tardi, nel 1905) a quello dell'estetica:

«L'artista procede [...] come i *soggetti* del sonnambulismo provocato, ed ha la sua particolare allucinazione, la quale differisce dalle sonnamboliche unicamente per gradi, minimi o massimi, d'intensità e non per la intima sua natura»<sup>33</sup>.

L'analogia di allucinazione artistica e allucinazione medianica trova quindi una esemplificazione in una vicenda autobiografica. Nell'ottobre 1875, assorto nella contemplazione del ritratto d'ignota di Van Dick conservato nella Galleria dell'Accademia di San Luca in Roma, Capuana ha l'impressione che l'immagine prenda vita, come fosse animata dalla riflessione dell'autore sulle sembianze raffigurate nel quadro. Dopo di che lo scrittore ne percepisce accanto a sé la fantasmatica presenza («Un bel soggetto di novella fantastica! pensavo nello spogliarmi per andar a letto»)<sup>34</sup>, spingendosi fino all'allucinazione di un impossibile rapporto d'amore («Quella relazione con un essere oltremondano aveva un tal fascino che io non sapevo più resistere»)<sup>35</sup> concluso da un malinconico addio:

«E, lentamente, mi svaniva tra le braccia, sorda alle mie preghiere, ora che l'amavo davvero, ora che avevo le lagrime agli occhi e sentivo lacerarmi il cuore da quell'addio!...»<sup>36</sup>.

Questa dunque è la novella che il protagonista non riuscì mai a scrivere – perché «quel fantasma di donna *scappava* via appena ac-

<sup>32</sup> *Op. cit.*, pp. 216-217

<sup>33</sup> *Op. cit.*, rispettivamente pp. 218 e 220-221.

<sup>34</sup> *Op. cit.*, p. 231.

<sup>35</sup> *Op. cit.*, p. 235.

<sup>36</sup> *Op. cit.*, p. 236-237.

cennava di volerlo imprigionar nella forma e renderlo visibile agli occhi altrui» – ma che alla fine ha scritto e sia pure a titolo di esempio di un'allucinazione o di una «realtà spiritica». Comunque quella «novella vissuta» era rimasta «ribelle a qualunque forma letteraria»<sup>37</sup>, a dimostrazione che l'allucinazione artistica sembra partecipare della misteriosa essenza dell'allucinazione spiritica e che, come nel caso surriferito, queste si possono addirittura intrecciare e innestare l'una nell'altra inestricabilmente.

Quel che preme al naturalista in crisi dopo l'apparizione del catechistico *Roman expérimental* di Zola, è quindi dimostrare, in primo luogo sulla base della propria esperienza, che la genesi dell'opera d'arte affonda nel buio dell'inconscio<sup>38</sup>. Altro esempio tratto dalla propria esperienza di autore sistematico, seppur perennemente insoddisfatto della propria scrittura, «la inattesa fioritura delle fiabe» alla quale egli ha assistito «come ad uno spettacolo fuori di sé»<sup>39</sup>, «venuta fuori quasi sotto dettatura», come un fenomeno spontaneo e inconscio, come nel caso della scrittura automatica degli esperimenti medianici. Di qui una ulteriore scoperta: l'autonomia dei personaggi rispetto al loro creatore, tema coerentemente rielaborato, anni più tardi nella *Conclusione* della raccolta *Il Decameroncino* del 1901<sup>40</sup> che, secondo taluni, fornirà lo spunto ai *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello. La conclusione arricchita di citazioni e riferimenti all'opinione di scienziati, tra i quali primeggia ovviamente Lombroso, non scioglie il dubbio implicito nell'interrogativo del titolo:

---

<sup>37</sup> *Op. cit.*, p. 238-239.

<sup>38</sup> «Avviene non di rado che l'opera d'arte sgorgi fuor dell'immaginazione così intimamente compenetrata colla forma, così completamente forma, senza preparazioni od elaborazioni di sorta, che la quasi incoscienza del lavoro diventa una piacevolissima sorpresa. Un'incoscienza *sui generis*. Non c'è propriamente un vero sviluppo, una vera coordinazione, assimilazione, organizzazione di elementi personali, recenti, remoti, ereditari; ma bensì una specie di fioritura della immaginazione nella temperatura primaverile dello spirito, sotto una luce raggianti non si sa da dove. L'analogia delle produzioni che ne risultano colle comunicazioni spiritiche è spiccatissima» (*op. cit.*, pp. 241-242).

<sup>39</sup> *Op. cit.*, pp. 245-246: «Appena scritte le sacramentali parole di uso *C'era una volta...*, i miei fantastici personaggi si mettevano in moto, s'impigliavano allegramente in quelle loro intricatissime avventure senza che io avessi punto avuto coscienza di contribuirvi per nulla». Capuana allude alle sue prime raccolte di fiabe per cui vd. la *Nota bibliografica* a corredo di L. Capuana, *Racconti*, a c. di E. Ghidetti, I, Roma, Salerno editrice, 1973, p. LXIV.

<sup>40</sup> Ora compresa in *Racconti*, cit., III, pp. 257-327 (*Conclusione* alle pp. 320-327).

«Con fenomeni come quello dello spiritismo, se non risulta *avverato* che si tratti di fenomeni sovrumani, non risulta neanche *avverato* che si tratti soltanto di fenomeni assolutamente naturali ed umani»<sup>41</sup>.

Dopo aver recato il contributo della propria esperienza di scrittore alla discussione, Capuana, tutto sommato, non si schiera, anche se d'ora in poi lo spiritismo entrerà stabilmente e con frequenza costante nell'inventario delle sue trame narrative.

Conviene trascinare dalla raccolta *Delitto ideale* del 1902<sup>42</sup> quelle intitolate *Forze occulte* e *La evocatrice*<sup>43</sup>. La prima ripropone il *topos* della *maison hantée*, risalente addirittura all'antichità classica, ma piuttosto insolito nella narrativa italiana di secondo Ottocento: «una villa turrita che, vista dallo stradone sembrava un edificio medioevale» nei dintorni di Roma, destinata ad accogliere una coppia di sposi novelli in luna di miele. Lui, come l'autore, è interessato da qualche tempo ai «fenomeni anomali» dei quali «soltanto da poco tempo alcuni scienziati osavano spregiudicatamente di occuparsi», anche se, al contrario dell'autore, non ha fatto esperienza diretta di tali fenomeni, «quantunque spesso invitato da persone che volevano iniziarlo ai misteri del magnetismo e dello spiritismo». Quando lei prova in quella casa «un senso di freddo, come al contatto di persona disagiata», lui, pur contagiato da quella spiacevole sensazione, suggerisce una diagnosi che, nella sua banalità, rispecchia tuttavia il comune sentire sulla femminilità: «I nervi di una giovine signora sono impressionabilissimi, la immaginazione troppo facile ad essere eccitata...». A mente fredda però, impressionato da «una specie di formicolio» che nottetempo gli sembra di udire «dappertutto, nelle pareti, nella volta, dietro gli usci delle stanze accanto», ricorda quanto ha letto in un «libro inglese» sulle prove scientifiche dell'immortalità dell'anima e dell'esistenza di Dio:

«fin i più impercettibili movimenti del nostro pensiero, non che gli atti e le parole, vengono registrati e fissati nell'universa materia cosmica come su una lastra fotografica. E da questa nozione rimastagli chiara nella mente, [...] egli era venuto fantasticando [...] una probabile spiegazione di quel fenomeno [...]. Le pareti di quella casa dovevano essere certamente sature di misteriosi fluidi, di pen-

<sup>41</sup> Capuana, *Spiritismo?*, cit., p. 274.

<sup>42</sup> Ora compresa in *Racconti*, cit., II, pp. 329-454.

<sup>43</sup> *Op. cit.*, pp. 366-376 e 427-432.

sieri e di atti là registrati, e con tale forza da produrre terrificanti sensazioni rivelatrici».

La tesi potrebbe avere un fondamento: una sera, durante la cena, la moglie improvvisamente entra in uno stato di «catalessi spontanea», cioè di *trance* e assume atteggiamenti ed espressioni tali da far pensare che «assistesse a uno spettacolo che la faceva inorridire». Solo qualche ora dopo il suo risveglio chiede al marito:

«Mi torna in mente una scena di non so più qual dramma, di non so più qual capitolo di romanzo... Come mai mi ritorna in mente così viva, così fresca, quasi l'avessi letta recentemente e veduta rappresentare?».

La scena riguarda la sorte di una donna reclusa dal marito perché creduta adultera:

«E vorrebbe gridare, chiamare aiuto; e urta agli usci chiusi a chiave, e picchia alle imposte delle finestre inchiodate... e perde la parola e muor di terrore davanti all'inesorabile marito, che l'ha condotta in una villa lontana!».

Così Capuana, verosimilmente non immemore della sorte di Cecilia nella *Malombra* di Fogazzaro, offre il suo modello di casa infestata. Aggiornato sulle congetture dello spiritismo contemporaneo, non rinuncia ai presupposti della sua psicologia positiva: a ben vedere, infatti, il pendolo interpretativo oscilla tra psicopatologia (la «nervosità» femminile che potrebbe essere all'origine dei fenomeni) e parapsicologia (nella casa, di notte, si ripete, come nella novella di Nastagio degli Onesti, il dramma che è costato la vita ad una donna). Lo scioglimento – via dalla casa torna la serenità – ferma il pendolo sulla seconda ipotesi, ma colei che ha 'visto' la replica della scena terrificante, e non ha potuto verificare su alcun dato oggettivo o notizia di eventi lontani la propria visione, è una giovane signora emotivamente fragile, oggi diremmo neurolabile che ha subito il trauma della iniziazione sessuale: si rialza così il sipario sul gran teatro ottocentesco dell'isteria femminile.

*Metteur en scène* della novella *La evocatrice* è il settuagenario dottor Maggioli 'doppio' dell'autore, il quale dal tempo della raccolta *Il Decameroncino* (1901) si impegna nell'aristocratico salotto della baronessa Lanari in amabili *causeries* che lo vedono contrapposto, con sereno e ironico distacco, a persone di diverso orientamento ideologico, filosofico, religioso. Maggioli è un anziano *savant*, il

quale, pur mantenendo l'habitus scientifico dell'osservatore lucido e rigoroso, rifiuta lo scientismo materialista, mentre, curioso della varia grottesca vicenda delle umane passioni e debolezze, dimostra un particolare interesse per i casi di psicopatologia e per i fenomeni parapsicologici. La novella inizia con un dialogo tra il vecchio medico e un incredulo frequentatore del salotto. Accusato di credere agli spiriti, Maggioli (che pur difende a spada tratta quegli scienziati che si sono occupati della questione) ribadisce quanto lo scrittore aveva affermato nel saggio dell'84: «Io dichiaro di non avere nessun solido argomento per affermare o negare scientificamente l'esistenza degli spiriti». Detto questo, inserisce nella discussione un elemento nuovo: ha partecipato senza alcun risultato ad un esperimento che avrebbe dovuto consentirgli di vedere gli spiriti. Segue la descrizione dell'esperimento condotto non da una medium, ma da una «evocatrice», una poverissima popolana che conosceva il rituale necromantico per far apparire gli spiriti dei morti. L'esperimento ha luogo davanti a Maggioli e ad un amico:

«- Hai veduto? Disse. - No. - Non li hai veduti? - esclamò il mio amico quasi balbettando. Era pallido come un morto. - Sette - soggiunse. - Li ho contati; quattro donne e tre uomini... come fatti di nebbia, con lunghe tuniche bianche... Sono passati lentamente... [...] E quella gran luce? - Non ho visto nulla! - - Non crede! - disse la donna. - Per vedere bisogna avere la grazia».

Messo nuovamente a contatto con il mondo degli spiriti - questa volta non mediante i rituali arcaici della necromanzia - il protagonista si accorgerà di non avere quel dono speciale indispensabile per affacciarsi sulla dimensione della vita dopo la morte. Mentre fa l'apologia della ricerca scientifica applicata ai fenomeni spiritici, Maggioli-Capuana ammette infatti di non avere quella «grazia», quella doppia vista, che consente di vedere al di là delle apparenze. Ecco allora che il buon senso fa stoicamente giustizia delle illusioni del senso comune: «Ho settant'anni, e tra poco mi sarà dato conoscere *de visu* come stanno le cose dell'altro mondo. Ne ho una gran curiosità, ve lo confesso».

Le prove estreme della novellistica di Capuana appaiono all'alba del secolo nuovo; anche se non sarebbe difficile allagare l'istruttoria ad altri autori e casi di letteratura 'spiritica', il tema sembra ormai aver esaurito la sua forza di attrazione: d'ora in poi gli spiriti sotto diversa forma vaganti tra le pagine di scrittori più o meno noti assumono altre responsabilità e altri ruoli: lo spiritismo ha fatto il suo

tempo e l'aldilà non è più il cortile di casa. Resta inesaudita la richiesta di risarcimento nei confronti di una ottusa e grigia razionalità, di un esorcismo risolutore di arcaici terrori; resta muta l'interrogazione religiosamente trepida sullo *jensits der Dinge* e inutile il turismo lungo le sponde di Acheronte inaugurato dallo spiritismo, antidoto immaginario contro il mito delle «magnifiche sorti e progressive» sciaguratamente coltivato dal *siècle stupide* fino alla disfatta della modernità.

Così, poco a poco, i fantasmi cercano e trovano altre dimore, come spiega fin dal 1881 la signora Elena Alving (*Spettri*, a. II, sc. I):

«Non è soltanto il sangue dei nostri genitori che corre in noi, ma c'è inoltre una specie d'idea distrutta, una credenza morta, e tutto ciò che ne risulta, e questo non è vitale, è vero, ma ciò nullameno se ne sta in fondo a noi stessi, e mai non riusciamo a liberarcene. S'io prendo un giornale e mi metto a leggere, ecco sorgermi dei fantasmi tra linea e linea. Mi sembra quasi che tutto il paese sia popolato di fantasmi, e che questi siano numerosi come le arene del mare»<sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> *Spettri*. Dramma in tre atti di Enrico Ibsen, trad. it., Milano, Fratelli Treves editori, 1911, p. 50.



GIUSEPPE GIARRIZZO

PER IGNAZIO BUTTITTA<sup>1</sup>

“A lu me paisi / lu populu è sicuru / ca un ghiornu / Cristu scinni di la cruci: / ddu jornu / lu parrinu un dici missa, / lu sagristanu / un sona li campani”. Era la chiusa di un testo famoso, *Un Cristu ncruci*, che è degli anni '50. Più tardi avrebbe narrato: “Dissiru all'omu loccu ed iddu critti: / nascisti cca pi fari pinitenza; / chiossai chi pati còliri e scunfitti, / murennu, grazzi nn'hai e ricumpenza. / L'omu spirannu persi li diritti, / si fici servii cu santa pacenza / e pi seculi, siccu e scarpisatu, / campò pinannu; ma senza piccatu”. Un linguaggio decisamente illuminista, che è quello del critico sociale e dell'educatore: del poeta civile, non certo del poeta 'popolare', ancor meno del poeta popolare e contadino! Ma tornerò sul punto.

Ignazio Buttitta era nato a Bagheria nel 1899. Il padre gestiva un negozio di generi alimentari, e dopo la 'sesta' lasciò la scuola per aiutare il padre nella bottega. Fece la guerra “senza capirne il significato”: nel '20 riprese a fare il garzone. Era socialista nel '22. “Da giovane esercitò i più disparati mestieri, dedicandosi al tempo stesso da autodidatta allo studio della poesia dialettale. Nel 1923 pubblica *Sintimintali*, una raccolta di liriche [con prefazione di G. Pipitone Federico], e poco dopo (1928) il poemetto *Marabedda*. Negli anni 1927-28 è condirettore [col Ganci Battaglia] del mensile “La Trazzerà”, un giornale di poesia dialettale. Non conosco la sua biografia negli anni del fascismo e della guerra (antifascista, fu più volte arrestato): quando nasce, e per quali vie il poeta 'popolare' (la definizione è di Sciascia)? Nel '48 avrebbe ottenuto il premio Sanremo per la poesia dialettale; ma resta diviso “tra il negozio di salsamentario che

---

<sup>1</sup> È il testo, riveduto e ampliato, della relazione che svolsi a Palermo (palazzo Steri) il 16 dicembre 1999 nel *Convegno Per Ignazio Buttitta nel centesimo anniversario della nascita*.



possiede a Bagheria e gli incontri più stimolanti attraverso l'Europa della cultura" (R. Leydi)<sup>2</sup>. Ma quando alla fine degli anni '40 polemizzavo col 'folklore progressivo' e col populismo dialettale, Buttitta che non vi apparteneva non era 'utile': e non lo lessi. Al mio ritorno in Sicilia nel '57, non ho grande interesse per la storia politica o culturale dell'isola: e per di più è cresciuta in me la diffidenza (o peggio) verso il folklore ed il populismo ruralista. Se anche ho saputo di Buttitta, che aveva già pubblicato *Lu pani si chiama pani* (1954), con illustrazioni di Guttuso e versione italiana di Quasimodo, e soprattutto *La morti di Turiddu Carnivali* (1956), subito portato al successo da Ciccio Busacca, non vi ho certo fatto grande attenzione. Ma con il congresso palermitano del '61 (centenario dell'Unificazione), ed il dibattito che vi prende spazio sui 'fatti di Bronte' mi converto alla storia della Sicilia; poco appresso, la presenza di Paolo Sylos imporrà una torsione 'siciliana' al mio meridionalismo; e così Dolci, Sciascia e Buttitta entrano nel mio orizzonte e politico e intellettuale.

Il primo testo che leggo è il volume del '63 (edizioni Avanti !) che raccoglie *Lu trenu di lu suli* e *La vera storia di Salvatore Giuliano*: la 'polemica' introduzione di Sciascia si rilegge ne *La corda pazza*

---

<sup>2</sup> Leggo in "Belfagor" 1976, 203 (Grillandi): "Nel 1930, oltre al negozio, aprì a Bagheria un magazzino per la vendita all'ingrosso di generi alimentari (prodotti sott'olio, olive salate, olio, formaggi). L'iniziativa conobbe rapido successo, tanto che il poeta poté presto inaugurare una fiorente succursale a Milano. Trascorsero in tal modo altri dieci anni, e giunse quella ricchezza che avrebbe permesso di abbandonare tutto per dedicarsi alla letteratura; ma nel medesimo periodo scoppiò la guerra. Nel 1943 Bagheria venne bombardata e B. fu costretto a fuggire verso il nord. A Roma apprese dello sbarco alleato ad Anzio e invece di arrivare fino a Milano [...], si fermò a Codogno, dove aveva solide relazioni di affari, acquistò un palazzo in piazza, vi sistemò la famiglia e tornò indietro; ma non gli fu possibile varcare lo Stretto. Allora partì di nuovo per Milano. Nel grande deposito di merci restavano solo cento fusti di giardiniera, che nessuno era disposto ad acquistare. Era la miseria come agli inizi. La moglie si rimise a fare la maestra a Codogno, lui si gettò nella politica. Prese contatto con i partigiani, partecipò alla lotta clandestina, venne arrestato due volte dai fascisti, nel 1944 e nel 1945. Lo salvò l'arrivo degli Alleati. Subito tornò in Sicilia, ma trovò casa e magazzino saccheggiati, i suoi antichi dipendenti arricchiti. A Mazara del Vallo un industriale che lo ammirava come poeta, gli diede un'opportunità: lo rispedì al nord con due vagoni di merce: uno di tonno e uno di sardine all'olio. Per 11 anni Buttitta rimase a Milano, prima come rappresentante di commercio e poi come grossista in proprio. Nel 1953 vinse un premio "Cattolica" per una poesia, *Lamento di una matrice*, sull'episodio di Portella".

(1970). “Si capisce che Buttitta non è Ciccio Busacca o Orazio Strano, le cui storie debbono obbedire a una precisa richiesta, non contrastare al sentimento della piazza, muoversi senza scarti nella leggenda; nè del resto potrebbero. Buttitta ha coscienza civile netta, netto giudizio morale e politico: e dice vera la storia di Giuliano in funzione della coscienza, del giudizio; là dove la verità del cantastorie è invece quella del sentimento cui risponde, dell’antica affermazione e rivolta dell’individuo contro la società, contro lo Stato; del diseredato contro il ricco; del docile che finalmente scatta contro il prepotente; della vendetta sociale, insomma, che di volta in volta prende figura in Antonino Di Blasi detto Testalonga, nei fratelli La Mattina, in F.P. Varsalono, in Giuliano”. Un giudizio ‘ideologico’, che assegna al cantastorie un ruolo predeterminato (di interprete ‘popolare’ della giustizia), e ne distingue la poesia civile di Buttitta – che è ispirata ad un giudizio civile e politico e può perciò ‘contrastare al sentimento della piazza’. “La Sicilia un è terra di latruna / e mancu di briganti e d’assassini; / pritinnemu di essiri patruna / d’aviri mmanu li nostri distini: / nenti ni manca a li siciliani: / ricchi di fora e dintra, ricchi e sani! [...] / ora non semu cchiù cu l’occhi chiusi; / sapemu Giuliano zoccu fu; / ni ficiru di iddu tutti l’usi, ca ci sirvia ed ora un servi cchiù. / Sti genti sunnu ancora a lu cumannu, / Sicilia, sinu a quannu? Sinu a quannu?”. E questo l’appello che accompagna la polemica sulla Sicilia offesa che avrebbe caratterizzato la prima logorante fase di attività della Commissione antimafia (1963-68). Ma che copre con pochi residui una tesi molto diffusa nel ‘popolo’: il nodo peraltro sarebbe stato affrontato da Hobsbawm nel saggio (quello sì fortemente ideologizzato) sul banditismo sociale la cui parabola – a giudizio dello storico – si sarebbe chiusa nel Mezzogiorno per la presenza ed il ruolo del Partito (Comunista). Sempre nel ’63 Feltrinelli pubblica *La peddi nova* [su cui Sciascia ne “L’Ora” del 26 marzo; e Grillandi ne “La fiera letteraria” del 28 luglio], e nel ’68 *La paglia bruciata* [su cui S. Battaglia ne “Il Resto del Carlino” del 15 settembre, Pasolini ne “Il Corriere della sera” del 30 settembre; W. Pedullà e N. Tedesco]. Ma prima del ’56 c’è il Buttitta del ’54: “Ma siddu è puisia / farisi muli cori / e milli vrazza / ed abbrazzari matri puvireddi / sicchi du tempu e da malipatenza, / senza latti nte minni I e tu nutricu mbrazza: / quattr’ossa stritti / nta lu pettu assitatu d’amuri: / (*un mumentu ca scattu!*)... / datimi una vuci putenti / ca pueta mi sentu: / datimi un stinnardu di focu, / e appressu a mia li schiavi di la terra, / na ciumara di vuci e di canzuni: / li strazzi all’aria, / li strazzi all’aria, / assammarati di chiantu e di sangu”. E

le strofe 18-19 del quarto episodio di *Giuliano*, a commento della truppa esposta al fuoco dei 'briganti e delle reclute che morendo invocano la madre: "Ora mi veni di gridari forti, / e penzu, e dicu, e nni fazzu n'accusa: / comu si spiega ca quaranta storti / sconfigginu na truppa valurusa? / S'eranu picca, mannati cchiù truppa, / cu nni sciogghi sti dubbii e gruppa? // Ora, vi pregu. Di faricci suppa, / li chiai sunnu ancora aperti e vivi; / lu cantastorii la vuca s'attuppa / supra lu focu ci metti la nivi; ma si lu focu la nivi la squagghia, lu cantastorii metti ligna e pagghia!"

*Lu trenu di lu sulì* canta invece la tragedia degli emigrati ("Comu arvulu scippatu / senza radichi e ne fogghi..."), e pone al centro la sciagura mineraria di Marcinelle (Belgio), ove muoiono minatori siciliani. Ma Buttitta è un cantastorie di nuovo modello: è un poeta civile nell'arco di una esperienza che passa dalla poesia ribelle degli anni '50 alla protesta anticoloniale del decennio successivo. Ma a qual tempo appartiene il doloroso ed ironico necrologio della pace (*Evviva la guerra!*)? Dall'apologia della Sicilia offesa o derubata 'del sole' (*Li pirati a Palermo*), la Sicilia incatenata da mafia e preti ("rubbuni e scapularu / ti ncupunaru a luttu") alla 'denuncia' della Sicilia dispersa, dei 'terroni' che perdono con l'identità il futuro per sè e per la patria: ma "non dumannàmu pirdunu alla storia".

Ma sempre Sciascia, dieci anni dopo la introduzione 'polemica' del '63, avrebbe – cresciuto egli stesso – modificato e di molto il precedente giudizio. Ora, nel 1972, Buttitta è poeta: e non gli si contrappone il cantastorie 'popolare' per farne emergere il condizionamento ideologico. Anzi, "le radici popolari e contadine [Sic!] della poesia di Buttitta [...] non fanno di lui un poeta popolare se non nel senso di *poeta che sta dalla parte del popolo*". Sciascia trova *ardua*, complessa, *difficile* la poesia di Buttitta, quale si esprime appunto nella raccolta del '72, *Io faccio il poeta*: ma tale era nelle prime prove, e tale è rimasta, nell'apparente immediatezza che se è dell'immagine non lo è mai del narrare, che segue invece i modi del 'cantar storie'. In questa tarda raccolta – tutta giocata tra 'nun sugnu pueta' degli anni '50 ed 'iu u pueta fazzu' del '69 – si possono leggere *Nun sugnu pueta* (1954) ed *Il lamento per la morte di Turiddu Carnevali* (1956); ma anche il 'discorso ai feudatari', che è del '69, il tempo dei fatti di Avola, *U rancuri* ("C'è aria di tempesta / u sacciu, / a vidu: / u marusu sata i scogghi, / u celu avvampa"): dove si consuma la separazione tra la voce dell'umanità offesa e il poeta che la sente fuori di sè, e che vuol vivere nel sogno e del sogno, nella tragica chiusa. "U pueta fazzu, / e vogghiu a paci nta me casa / pi scurdari

a guerra nte casi di l'àutri [...] // Non mi manca nenti, nun disidiru nenti; / sulu na curuna / pi ricitari u rusariu a sira, / e non c'è nuddu / chi mila porta di ferru filatu / pi nchiaccarimi a un palu!". A far da basso continuo il tema della 'madre', che è il soggetto vero de *Lu trenu di lu sulì*; e cui dà espressione autobiografica *U latti da matri* (del gennaio '64): "Siddu i morti / sintissiru e parrassiru / quantu cosi dicissi a me matri; / non pi fariccinni curpa [...] / ma pi sapiri / pirchi nta sissant'anni / non mi tinni rito pettu / e non mi vasò mai di figghiu. // Iu penzu / ca i matri /, tutti i matri, dùnanu cu latti / a sò carni / e u sò sangu [...]. // Me matri / latti non mi nni detti, / pozzu din I nascivi orfanu, / m'allattavu a balia [...]. // Io / ricordo sulu / paroli àciti di me matri, / liti in famigghia, / càusi, / nutara; / e la sò vuci di patruna / (puntuali ogni misi) / davanti a me porta / a minacciari sfrattu / pi l'affittu scadutu. // Addivintavu vecchiu / senza sapiri / comu vasanu i matri, / comu strincinu i figghi nto pettu / e zoccu sentinu l'ossa".

Madre è la Sicilia. Si veda *Lingua e dialettu* del gennaio 1970: "Un populu / diventa poviru e servu / quannu ci arrobbanu a lingua laddutata di patri: è persu pi sempri. / Diventa poviru e servu, / quannu i paroli non figghianu paroli / e si mancianu tra d'iddi. / Ma m'addugnu ora / mentri accordu a chitarra du dialettu / ca perdi na corda lu jornu". E con accresciuta violenza nel grande arazzo di *Un seculu di storia* (del settembre 1970): "A Sicilia non havi chiù nomi nè casa e paisi; / havi i figghi spartuti pu munnu / sputati comu cani, / vinnuti all'asta; / surdati disarmati / chi cummattinu ch'i vrazza". E cresce di intensità l'imprecazione: "I chiamanu *Terroni*, / Zingari, / *pedi fitusi*; I e hannu i figghi e i matri / chi cuntanu i jorna / cu l'occhi vagnati; e stu celu ca vasu / e sta terra chi toccu / e ni canta nte manu; / e seculi di civiltà / sutta i pedi. // A Sicilia non havi chiù nomi; / ma miliuna di surdi e di muti / affunnati nta un puzzu / ca iu chiamu e non sentinu / e s'allongu i vrazza / mi muzzicano i manu". E per loro, per l'identità perduta, il poeta invoca i siciliani del passato che "non hannu vuci", e quelli del presente che la Sicilia non amano ("Si avemu a storia nto pugu / e l'affucamu"). "Non dumannanu perdunu a storia / ora ca imi scurdamu / i martiri di tutti i tempi / ca misiru u coddu sutta a mannara I senza chianciri: Di Blasi, unu! / Ora ca nni scurdamu / i torturati nte galieri, / i cunnannati a vita, / i nfurcati, / e l'arrustuti vivi nte chiazzi. // E fu aeri (a data non cunta) / iu vitti cianciri i matri / no chianu di Purtedda, / e Saveria Megna / addinucchiata supra l'erba / parrari cu sò figghiu ammazzatu. [...] / Dammi la manu / Cola Lumbardu. [...] / A Bronti, ci dissi; / nto Chianu i San Vitu, / dopo cent'anni cu passa

/ senti ancora a tò vuci: novu Pu populu. / Cantami a storia Turiddu Carnivali, (iu parrava cu iddu) figghiu du infernu e du paradisu”. Alternativa alla storia dei potenti la storia del popolo che non ha voce, e che ha trovato espressione simbolica nella sicilianità eroica dei vinti, da Francesco Paolo Di Blasi a Nicola Lombardo, dai morti di Portella a Salvatore Carnevale. “Cu camina calatu / torci a schina, / s’è un populu / torci a storia”.

Tra l’un testo e l’altro il ’68. E del novembre di quell’anno è l’appello concitato di *Non mi lassari sulu*. “Fratì ti sugnu e cumpagnu / calatu a scippari i spini / chi nsangunianu i pedi: / frati e cumpagnu jisatu / a sfardari i negghi / e astutari i lampi: frati e cumpagnu / si scattanu i trona / e trema a terra, / si spunta u sulì e l’abbrazza. // Unu non fa numeiru, / nascemu pì cantari nzemmula / e non pì lassari / eredità di lacrimi / e rititlu di lamenti [...]. // E saranno jorna / comu chisti [...]. // Jorna comu chisti: / cu tia e cu mia / chiamati cu àutri nomi / a cunsultari libri, / a spirimintari, / a giudicari i vivi e i morti / si miritanu pirdunu. // Pirdunu pì guerri a catina / pì stragi / pì Hiroshima bruciata / pì pueti fucilati. // Pirduni pì càmmari a gas / pì l’ingiustizia codificata, / pu nfenu addumatu / nto paradisu da terra, / pì Cristu ncruci / e lu boia a l’artaru. // Mi staju cunfissannu... / Cu m’assoilvi ? / Cu t’assolvi? / A storia no, / si putemu fari I a guerra paci / u chiantu gioia / a sciavitù libirtà / l’odiu amuri, / e non lu facemu. // Si putemu abbattiri / i mura di petra d’ossa / chi ghisamu ogni ghiornu / chi manu lordi, tu e io chi manu lordi, / e non lu facemu. / Mi stai u cunfissannu. // A storia no, / si putemu mpastari / u distinu di l’omini / cu farina bianca: / si putemu tagghiari / i riticulati du disprezzu / di la nvidia / da crudiltà, e non lu facemu”. E del ’69 il ‘discorso ai feudatari’, ov’è la distinzione tra il poeta che cerca riparo ‘epicureo’ e il dramma del vivere, che torna con ironico distacco sulla riflessione del gennaio ’66 (*Si mori dui voti*): “E nn’avemu bisognu / io e vuàutri / ca criditi u pueta / un dumanneri di pezzi vecchi; / mentri cusi mantelli cilesti / chi manu di matri / pì quadiari u munnu. // Tutti n’avemu bisognu [...] // Ed è pì tantu disfiziu / si sacciu sulu chianciri e sfardari / sti fogghi di carta / ca sunnu bianchi e mi pàrinu nìvuri; / si cercu cunsolu / nta n’aceddu chi canta, / (poviru Saba!) / nta un cani chi m’aspetta; nta na parola d’amuri / rubata o ventu, / caduta d’o celu, / piscata nto funnu du mari. // Non mi diciti / chi tuttu è pirdutu, / vi pregu: / si mori dui voti”.

Nel dicembre ’76 aggiunge, in occasione del referendum per il divorzio, quando non era vinta ancora la battaglia culturale sul ‘delitto d’onore’, *Cavalleria rusticana*, un testo ironico ed amaro sulle *corna*

*d'oro*, che mandano “Marx nto sularu, / Mao a l'urtimu vancu”. Ed il tema era già ne L'ultima carta (canzone non datata). Ed in quegli anni, che sono quelli del mio ‘ritorno alla politica’ (1971-76), fui io a cercare Buttitta – che poi mi accadrà più volte di rivedere, nel ruolo comune (a lui certo più familiare di me) di ‘premiati’. V’ha peraltro in questi ‘premi’, tanto più generosi quanto più dedicati a vinti (come ci sentivamo: piaceva a Buttitta la mia frase dell’aver, noi meridionalisti, più cicatrici che pelle), una struggente malinconia: si chiamano premi, ma volevano essere consolazioni. E così egli volle definirli in un sapido commento ad Augusta, l’ultima occasione di un dialogo – cui seguiranno fuggevoli incontri e saluti indiretti. “Nun è veru ca si’ vecchju / si u tò cori fremiti e batti; / sinu a quannu l’omu campa / a l’amuri suca u latti”. Mi piace ricordare, nelle canzoni (del ’71) che gli udii cantare: *A crucifissioni*. “Guardati u Misia, / cala a testa scunfittu, / chianci; / supra a vuci di sò matri / senti a vuci di giudei: / crucifigi! / crucifigi! // S’adduna / ca i sò paroli d’amuri / i canciarù in dinari / p’accattani e vinniri. // S’adduna / ca non è l’ura I chi nuàtri aspittamu / dopo vinti seculi; luttannu ogni ghiornu, / murennu nte carceri, / sparati nte chiazzi. // L’ura c’ogni omu / si spremi u vilenu du cori / e si fa frati o prossimu. // L’ura di vrudicari / i cadàvari di cinniri / di scribi e di farisei / senza testa e senza gammi / ca nàtanu nto sangu di povini. // U tistamentu u fici, / u grida di mortu!”. E il tema del Signore che piange, per aver creato gli uomini che si ammazzano l’un l’altro, e piantano bandiere di vittoria *net panzi di morti* tornerà l’anno dopo (*Ncuntravu u Signuri*, dic. 1971).

La storia è insieme, più della religione, destino e liberazione: qui pubblico e privato si coprono in una concezione ‘realistica’ dell’uomo. Aveva detto dei *Vintimila picciriddi* di Palermo: “Si ci fussi chiù giustizia / ci li dàassiru e parrini / ca pi regula di chiesa / non si ponnu maritari. II Non suffrissiru la fami / l’assistenza un ci mancassi / ca i parrini non su poviri / e non paganu li tassi. // Siddu tutti i picciriddi / sunnu figghi du Signuri, / u dirittu spetta o preti / comu patri prutitturi. // Ci liggiassiru u vancelu; e sapissiru ca i santi sunnu picca e stannu ncelu, / ma l’armali sему tanti”. Ma non ha senso prendersela con ‘la storia’: se il progresso, la civiltà sono beni che si perdono ma che ‘l’amore’ (di madre) può aiutarci a recuperare, se non a conservare.



PIETRO GIBELLINI

TOMMASO GNOLI E GIUSEPPE GIOACHINO BELLI  
(con versi inediti in lingua e in dialetto ferrarese)

Al nome di Giuseppe Gioachino Belli va talvolta associato quello di Tommaso Gnoli junior (1874-1958) noto come germanista e traduttore ma autore anche di uno studio su Belli e Porta, nonché curatore delle *Satire* di Giovanni Giraud, l'amico di Belli cui si devono anche alcuni versi in romanesco. Più spesso a Belli viene collegato Domenico Gnoli (1838-1915), capofila della Scuola romana sotto i panni di Giulio Orsini, ma anche autore del primo scritto a misura di monografia sul grande poeta romanesco (1878). In quelle pagine, fra l'altro, Domenico Gnoli rievoca da testimone diretto Belli ormai vecchio mentre legge ad alta voce i suoi versi in dialetto:

In verità i suoi sonetti, recitati da lui con voce alquanto sommesssa, con espressivo spianare e aggrozzare di ciglia, col più puro dialetto trasteverino e certe gradazioni di voce e inflessioni finissime, pigliavano un colore che, recitati o letti, non avranno mai più.

Come sappiamo, il grande poeta leggeva solo a pochi intimi i suoi versi trasgressivi o davvero rivoluzionari per molti aspetti: non si risolse mai a pubblicarli, e pensò anzi seriamente di distruggerli. Domenico fu dunque tra gli *happy few* che poterono ascoltare dal vivo l'autore-dicitore, al pari degli amici più stretti, di Paolo Campello della Spina e monsignor Luciano Bonaparte, dei principi Volkonskij e di un loro ospite d'eccezione che ne rimase entusiasta: Nicola Gogol. La confidenza con casa Gnoli era nata col padre di Domenico, il conte ferrarese Tommaso Gnoli senior (1797-1874), legato a Belli da un sodalizio durato tutta una vita, che rappresenta l'oggetto di questa piccola ricerca. Guglielmo Ianni, principe dei biografi belliani, nel *thesaurus* postumo costituito dai tre volumi su *Belli e la sua epoca*, colloca Gnoli subito dopo «gli amici di ogni ora, di ogni minuto» (Francesco Spada, Domenico Biagini, Giacomo Ferretti, monsignor



Vincenzo Tizzani), considerandolo «amicissimo, sia per la durata che per la qualità della amicizia». E aggiunge:

Nato a Ferrara sei anni dopo il Belli, il conte Tommaso Gnoli era, a Roma, avvocato Concistoriale, per la qual carica vestiva sovente l'abito prelatizio e aveva titolo di Monsignore. Ma neanche a lui la professione nobilmente ed assiduamente esercitata, vietava di essere Arcade, accademico Tiberino [come Belli, che di quell'Accademia era stato fondatore] e dei Quiriti e della Immacolata Concezione, e di aver costante e modesta la consuetudine del poetare. E questo amore aveva trasmesso a tutta, può dirsi, la sua bella e intellettuale famiglia dove (come dice egli stesso in una lettera all'Amico del 19 aprile 1856) «figli e figlie... tutti, bene o male, volendo scrivon versi». E li scrivevano infatti, e meglio di lui. Domenico fu il notissimo poeta multiforme che già tante volte abbiamo avuto occasione di citare; e Teresa ed Elena, furono anche esse poetesse gentilissime, da annoverarsi tra le migliori del tempo.

Di questa amicizia calda e durevole il carteggio offre alcune tracce, ma non moltissime, data la consuetudine che pur attesta una frequentazione diretta. Il primo cenno riguarda l'iscrizione alla Accademia dei Partènodi di Ferrara, che, come dice il nome, attendeva con speciale cura a celebrare la Madonna e che era allora presieduta dal Cicognara: un'iscrizione proposta da Gnoli, come si ricava dalla lettera inviata da Cicognara all'indirizzo romano di Belli, il 2 settembre. Tornando da uno dei suoi viaggi periodici nelle Marche, il 17 ottobre 1824 Belli indirizzava da Macerata una lettera alla moglie, a Roma, da cui doveva aver avuto la notizia:

Salutami Gnoli e ringrazialo del ricapito della patente, che io non merito, e tanto meno quanto più que' Signori miei colleghi me ne stimano degno. Quando avessi potuto più lungamente trattenermi a Bologna, avrei volentieri dato una fuggita a Ferrara.

Tre anni dopo, il 31 gennaio 1827 Belli inviava a Gnoli e a due altri amici un invito a cena in versi:

O Gnoli amico che le palle e l'asta  
Tratti con gagliardia da Concistoro:  
Bozzoli amico, al cui pregio non basta  
Solo un quartin, ma ben merti un tesoro  
Tosini amico, o uom di buona pasta  
Che quanto pesi vali argento ed oro  
Venite questa sera; e avrete il seno  
Di pizza avvocataria onusto e pieno.

*Il pizzaiolo Belli*

Se l'omerismo scherzoso dell'abilità di Gnoli a manovrare l'asta con le palle alludeva alla sua perizia nel gioco del bigliardo (forse con doppio senso *osé*), il cenno alla «pizza avvocataria» e il correlato epiteto di «pizzaiolo» assunto da Belli, alludeva invece alla pratica degli avvocati concistoriali di consumare una particolare focaccia (la *pizza* romana dell'Ottocento) al termine di una solenne cerimonia, in cui gli avvocati di nuova nomina tenevano una sorta di prolusione, come vedremo.

L'autografo dell'invito in versi, conservato con altre carte di Gnoli nella Biblioteca Ariostea di Ferrara, reca in calce una postilla stesa verosimilmente dalla mano del destinatario, e che lo conferma al corrente anche della musa clandestina di Belli, quella in romanesco:

Gius.e Gioachino Belli, Romano, vivente: erudito nelle scienze, e soprattutto Poeta originale burlesco, e senza pari ne' versi in dialetto Romanesco. Due edizioni di sue Poesie Italiane giocose escirono in Roma, e molte poi più gravi per tutta l'Italia.

La postilla è anteriore al 1863, perché Belli è detto «vivente», ma posteriore al 1845, anno di pubblicazione delle due raccolte di poesie italiane menzionate, quella dei *Versi inediti di Giuseppe Giovacchino Belli romano* impressa dal Giusti di Lucca (la prima, con i *Versi di Giuseppe Gioachino Belli romano* era uscita a Roma presso la Tipografia Salviucci nel 1839).

Cenni a Gnoli troviamo in una delle tante lettere che Giuseppe Gioachino suole inviare alla moglie Maria Conti nei viaggi che compie annualmente per trovare il figlio in collegio a Perugia, per seguire l'amministrazione delle proprietà che la moglie aveva in quel di Terni e per tenere contatti con i colti amici marchigiani e romagnoli: il 6 agosto 1827 da Bologna manda a salutare Gnoli da un comune amico visto a Senigallia; il 20 ottobre 1827 da Terni riferisce di aver visto Gnoli, facendo intendere che egli è a parte dei loro affari; pochi giorni dopo, il 31 ottobre 1827, conferma la grande confidenza fra i due:

Da Gnoli poi udrai meglio tutto, se, come credo, sarà prima di me a Roma. Io non l'ho veduto; forse sarà andato al solito a Perugia. Sul registro della locanda postale di Macerata vidi il suo nome segnato il 7 ottobre per la volta di Ferrara. Mi disse ieri sera Peppino Capocci, che con tutta la famiglia ti saluta, che egli, Gnoli e Tosini vinsero cinquanta zecchini fra tutti e tre in una tombola di Fuligno circa un mese fa.

Ancora da Terni, il 12 novembre 1827, Belli avverte la moglie che Gnoli farà da postino tra loro («La presente ti sarà recapitata da Gnoli»)

e se ne sincera due giorni dopo («Gnoli l'hai veduto?»). Il 16 novembre 1827, ecco una lettera che ci schiude spiragli in merito alla pignoleria del computista Belli, che non si perdona la dimenticanza d'una data, e sulla vita dei due amici nella locanda di Terni:

La lettera portata da Gnoli mancava di data, è vero, e me ne venne il sospetto mentre io andava a letto. Ma che vuoi che ti dica: lasciai Gnoli per andare a scrivere quella lettera, mentre egli si metteva a cenare per poi andar subito a dormire, dovendo ripartire assai di buon'ora. Nel piccolo spazio di tempo ti dissi molte cose, e la fretta mi fece dimenticare la data. Però ti era facile supporla da te, perché quella di [Giuseppe] Neroni [Cancelli] era del giorno avanti, e quella di Gnoli del giorno appresso. Gnoli impiegò due giorni a venire a Roma; vi deve essere giunto mercoledì 14: dunque la mia lettera era della sera di lunedì 12.

Questo scrupolo di precisione Belli doveva dividerlo con l'amico avvocato, il cui cognome, come vedremo, deformava dialettalmente in «Pignoli». Sempre da Terni, ma un anno dopo (28 settembre 1830), ecco una lettera che disegna il rapido ma affettuoso incontro dei due amici in viaggio:

Appena pranzato ieri vidi arrivarvi Gnoli correndo, il quale avendo rinfrescato a Narni, era solamente di passaggio, ed aveva lasciato in piazza il legno e i suoi tre compagni di viaggio.

Mentre io rimetteva in legno l'avv. Gnoli fra le corna di due o trecento bovi perugini che passavano per Roma, eccoti un'altra vettura di passo! Chi è? È Puccinelli con tutta la sua famiglia che va a visitare il figlio maggiore nel Collegio di Spello. E qui toccate di mano, addii, etc. etc. Gnoli ha ritratto dal viaggio molto giovamento, e questo puoi farlo credere con sicurezza alla moglie che mi saluterai.

Morta Mariuccia nel 1837, i cenni a Gnoli vanno cercati in altre lettere: non sono molti, ma tali da accertare una frequentazione e una dimestichezza anche negli affetti familiari e nella comunanza di amicizie che giustifica, appunto, la scarsa mole di una corrispondenza scritta fra i due. Gnoli assiste il vedovo Giuseppe Gioachino costretto a lasciare il dispendioso appartamento di palazzo Poli; si prende cura di Ciro Belli, figlio unico del poeta, in collegio a Perugia. Si capisce che condivide l'amicizia anche dei sodali più cari a Belli: Francesco Spada, Giacomo Ferretti, Domenico Biagini, Monsignor Vincenzo Tizzani. L'amicizia si protrae nel tempo, e si estende anche ai familiari di Belli, a partire dall'angelica nuora, Cristina Ferretti, figlia dell'amico Giacomo (il noto librettista) andata in sposa al suo Ciro e

delicata di salute: Cristina è a Frascati per curarsi, quando Belli le scrive il 13 agosto 1859:

Mercoledì a sera venne a trovarmi l'Avvocato Gnoli, espressamente per sapere lo stato della tua salute. Egli è convalescente d'una malattia di cinque mesi. Si trattenne lungamente da me, che quella sera era solo, essendo venuto Biagini la sera innanzi. Quello pure è acciaccatello, e si lagna, come tutti, del caldo. Ogni tanto manda ancor la Sig.ra Savetti per saper come stai.

E il 30 settembre al figlio Ciro, che è con la moglie a Frascati:

Poche parole in riscontro alla tua delle 4 di oggi. Mi è giunta mentre era qui Gnoli, il quale, partendo dimani alle tre pom.ne per Frascati colla famiglia, ha avuto la gentilezza di venire a dimandarmi se io avessi da dargli qualche commissione. Grazie: io gli ho risposto: i miei figli in dimani stesso tornano a Roma. Gnoli è andato via adesso, e adesso ti scrivo queste due righe.

Del resto Ianni, che deteneva le lettere dei corrispondenti del poeta (di cui era pronipote), sottolinea che Gnoli fu vicino a Belli nei momenti più dolorosi (la morte della moglie, la malattia e la perdita della nuora), così come gli era stato vicino nei momenti gioiosi, comprese le partite a bocchette in casa Belli, e nelle relative abbuffate, di cui v'è traccia nel biglietto in versi sopra riportato. Ma non fu questo il solo scambio poetico fra i due. Belli indirizzò a Gnoli due epistole in terzine per festeggiarne l'onomastico e il compleanno: *All'Avvocato Tommaso Gnoli – nel giorno del suo nome, 21 dicembre 1855* e *All'avvocato Tommaso Gnoli – nel suo giorno natalizio, 31 marzo 1856*, accompagnata da un *Sermone*, nonché due anni dopo una *Novella in ottave*. Gnoli in risposta al secondo gli inviò «un lunghissimo capitolo, per verità assai scadente» ma pieno d'affetto per l'amico di cui lodava «la vena inesauribile anche a malgrado dell'età», come osservava Ianni che ne riporta un passo:

Voi sul verso e la rima avete imperio  
A me restio vien l'uno, e l'altra sdrucchiola  
Per fiacchezza di nervi e d'elaterio...  
Da quel di che toccasti a me l'orecchia  
E il credi? compie or l'anno quarantesimo  
E che alla man mi volsi io come pecchia  
Mai non isminuì pur d'un millesimo,  
L'affetto nostro, e fior de' galantuomini  
Ti battezzai, ti predicai, ti cresimo.

Di qui Ianni ricava che l'amicizia fra i due dovette prendere avvio nel 1816, quando Belli fu a Ferrara e poi a Venezia sulle tracce di un disinvolto segretario dell'Accademia Tiberina, tal De Mortara, che aveva raccolto somme indebite falsificando la firma di Giuseppe Gioachino, allora Tesoriere.

Consultando le lettere di Gnoli, Ianni aggiunge tasselli all'intensità del rapporto, la consuetudine delle due mogli (premorte entrambe ai coniugi), l'assistenza morale data da Gnoli all'amico colpito da sventure familiari, l'ammirazione schietta nutrita da Tommaso per Giuseppe, come da dilettante poeta a poeta vero. A riprova Ianni cita qualche passo di lettera:

«Vorrei rispondervi con altra Epistola (scrive ad esempio, il 21 dicembre del '55, ringraziando dell'ormai noto Capitolo), e forse lo farò, ma voi maneggiate una cetra, io un colascione, voi siete un Poeta vero, io un pessimo dilettante, e per soprappiù dilettante ex Curia, sarò insomma l'*asinus ad lyram*! Pazienza» – E il 19 aprile del 1856, per una occasione analoga [...]: «Voi, non favoloso, non allegorico, ma vero Anteo (bel principio da Seicento!) più toccate terra e più ve ne rilevate doppiato di forze: io, direnato ronzino, sto dove e come casco (e sono già Cascato un pezzo). [...] Voi infine Capitoli tra il Volteriano e il Gozziano degni di ambidue: io prosa popolana, prosa, e poi sempre prosa».

L'onest'omo aveva esatta coscienza dei suoi limiti, commenta Ianni. I versi che conosciamo di lui, pubblicati nei giornali e nelle raccolte di moda al suo tempo – come le ottave *Il bel colle* sul Tasso, le terzine sul *Mese di Maria*, la *Visione* in morte della Lepri, un epitaffio in prosa in morte di Pio Sinistri ecc. - dimostrano come egli fosse nel vero circa il proprio valore: che se fu tra i migliori, pensiamo, quale giureconsulto (e dovette esserlo, se Pio IX lo nominò anche membro dell'Alto Consiglio nel 1848) quale poeta fu realmente piuttosto modesto. [...] Nel 1856 lo Gnoli dovendo cantare le nozze di suoi amici ferraresi, pregò addirittura il Belli di scrivere per lui e il Poeta lo accontentò col Sonetto *Per nozze* del 7 agosto.

E conclude:

Tommaso Gnoli sopravvisse undici anni all'Amico e siamo certi, pur non avendone prove, che lo avrà anche lui confortato sino alla fine, della sua deferente affezione, sebbene si fosse egli stesso appena riavuto da una lunga malattia.

La previsione dell'ottimo Ianni è ora confermata dal ritrovamento nella Biblioteca Ariostea di Ferrara di un'ode sconosciuta scritta da Gnoli dopo la morte dell'amico, avvenuta il 21 dicembre 1863. La riportiamo trattandosi, salvo errore, di un testo inedito:

*Alla dolcissima memoria del Ch. Giuseppe Gioacchino Belli  
altro de' fondatori e legislatori dell'Acc. Tiberina scrittore d'infinte  
poesie sacre, sociali, e giocose autore della Satira mimica  
popolare in oltre a 2000 sonetti la più parte nel dialetto romanesco  
Tommaso Gnoli*

*Ode*

Te pur copre una fossa  
O de' lunghi anni miei fidato amico,  
Né a sottrarti ebber possa  
L'onor dei carmi ed il costume antico.

Tu al Giusto ed al Parino  
Emulo apristi una novella via,  
E il popol di Quirino  
Te cantor mimo in sua favella udia.

In lo scuril pungesti  
Basso e alto volgo e il secol vigliacco,  
E bene al dir giungesti  
A Plauto, Giovenal, Terenzio e Flacco.

A segno più sublime  
Drizzasti poi l'innamorato canto,  
E fur sacre tue rime  
A quanto è in terra e in ciel d'augusto e santo.

Del Tiberino stuolo  
Duce tra i primi e fabbro di sue leggi,  
Il desiderio e il duolo  
Di Roma tua ne' mesti volti or leggi.

Giorno verrà che chiare  
Per lo italico ciel suonin tue lodi,  
Né allor ti fian men care  
Queste che udir da labbra amiche or godi.

Vedran più tardi di'  
Sparir la nostra e la ventura età,  
Dell'uom ch'alto salì  
Immoto appo sua gente il nome sta.

Al di là del suo valore espressivo, che non ci pare disprezzabile, l'ode appare significativa perché focalizza alcuni punti chiave dell'opera belliana: ne sottolinea la solida formazione sui classici; lo assimila a Parini e a Giusti, presenti entrambi nello *Zibaldone* delle sue letture importanti, caratterizzando la dominante satirica della

sua poesia con acutezza; la sua imparzialità nel colpire i potenti e gli umili; segnala la varietà dei registri nominando Orazio e Giovenale, e l'implicita teatralità della sua poesia con la menzione di Plauto e Terenzio; accenna all'approdo alla poesia sacra, alludendo alla versione poetica degli *Inni ecclesiastici* (editi a Roma nel 1856 dalla Reverenda Camera Apostolica), sottolinea soprattutto il legame con Roma a partire dalla fondazione dell'Accademia Tiberina (ma l'epiteto di «romano» figura nelle sue raccolte sacre oltre che nell'epitaffio dettato dal fido amico Francesco Spada) e, *last not least*, ai versi scritti nella «favella» del «popol di Quirino», cioè ai suoi versi romaneschi.

E proprio sul terreno della lirica avviene il contatto più interessante per noi: il dialogo fra i due amici sul piano della poesia dialettale. Nel 1830, per la solenne occasione di cui Belli dà puntuale ragguaglio in nota, il poeta gli dedica due sonetti, metricamente simmetrici e associati in dittico. Vi commenta, per voce di un popolano, la pubblica discussione delle tesi cui erano tenuti i nuovi avvocati concistoriali. Gnoli faceva parte di quel collegio almeno dal gennaio del '27, quando Belli gli indirizzò l'ottava scherzosa sopra menzionata facendo seguire al suo nome la qualifica di «avv.to concistoriale». A quella cerimonia assisterono molti personaggi di primo piano, come riferisce il «Diario di Roma» del 21 agosto:

Onorarono con la loro presenza la disputa vari Eminentissimi signori Cardinali invitati e ricevuti da sua Eminenza Reverendissima il signor Cardinal Albani Segretario di Stato, e ringraziati, per parte dell'Eminentissimo Arezzo Vice-Cancelliere di S. Chiesa assente, da sua Eminenza il signor Cardinale Bartolomeo Pacca Decano del Sacro Collegio. V'intervennero anche, oltre il Sacro Tribunale della Rota, molti personaggi, sì della prelatura, come della Curia.

Eco dunque il primo, col corredo delle note d'autore:

*Pe le Concrusione imparate all'ammente  
dar sor avvocato Pignòli Ferraro 1  
co tutti l'antri marignani 2 der concistoria  
1°*

Ne l'annà glieri a venne ar pellegrino  
li fibbioni d'argento de Maria,  
vedde er porton de la Cancellaria  
zeppo de gente come un butteghino.

Vorzi entrà drento; e, de posta, ar cudino

riconobbe er ragazzo de mi fia,  
po' er cappanera e tutta la famia  
de Bonsignor der Corso 3 fiorentino.

Che belle ariverè co li galloni!  
Quante carrozze, corpo de la pece!  
Che ccavalli pe ddio! tutti froscioni!

C'era un decane a sede s'una sedia.  
Je fece: «Che cciavemo?». E lui me fece:  
«Sor Peppe, annate su: c'è la commedia».

18 agosto 1830 – De Peppe er tosto

1 L'avvocato Gnoli di Ferrara. 2 Gli avvocati Concistoriali. 3 Monsignor de Corsi, Uditore di Rota per la Toscana.

Passando per la via degli orafi, dove va a vendere i *fibbioni* della moglie, un plebeo incuriosito vede la folla che si accalca come a un *butteghino* di teatro sul portone della Cancelleria. Riesce a entrare. Che meraviglia! Ricche carrozze, livree colorate, galloni lucenti, ampi mantelli neri... Ma se nel sonetto *Peppe*, marito di *Maria*, come Giuseppe lo era di Mariuccia, ammira stupito quello spettacolo, nel titolo e nell'*explicit Peppe er tosto* sorride beffardo: le tesi discusse sono recitate 'a memoria', il concistoro è un *conciastoria* ('condisci-frottole', corretto nell'autografo su *concistorio*), *Pignoli* è un cavilloso avvocato ferrarese, anzi *ferraro*, e la solenne cerimonia una *commedia*.

Il secondo sonetto ci porta all'interno, cerimonia avvenuta il 17, la vigilia della composizione della coppia di sonetti. e di cui il «Diario di Roma» del 21 agosto 1830 dà questo resoconto:

Il signor Avvocato Tommaso Gnoli, come Ferrarese [a Ferrara spettava un seggio in quell'organismo], già annoverato al Collegio de' signori Avvocati Concistoriali circa le ore 21 dei 17 del corrente, nella gran Sala del Palazzo della Cancelleria Apostolica, tenne, com'è di costume, pubblica ed applaudita Conclusione. Intorno alle sette tesi [...] seppe egli sciorre le singole obiezioni degli Argomentatori suoi colleghi Monsignor Giuseppe Alberghini Assessore del S. Offizio, e signori Avvocati Teodoro Fusconi e Cesare Lippi, e validamente confutare in ultimo le repliche proposte dal lodato primo Argomentatore Monsignor Alberghini.

Ed ecco il testo:



*Ar sor Avvocato Pignòli Ferraro*

2°

Chi ne sapeva un cazzo, sor Tomasso,  
che parlavio todesco in sta maggnera?  
E me vorrìa peddio venne in galera,  
si su cquer coso nun parevio l'asso.

Li Marignani che staveno abbasso  
cor naso pe l'inzú, fanno moschiera;  
perché propio dicessivo jertzéra  
certe sfilate che nemmanco er Tasso.

E come er predicà nun fussi gniente  
ce partite cor Santo 1 e cor sonetto, 2  
da fà vienì a l'invidia un accidente.

Quello però che ve vò fà canizza,  
è la gola de quarche abbatinetto  
c'averà da restà senza la pizza. 3

18 agosto 1830 - De Peppe er tosto

1 Il foglio delle Conclusioni. 2 La dissertazione latina. 3 Le pizze di rubrica. Il Gnoli rispose il medesimo giorno con due sonetti in vernacolo ferrarese.

I riferimenti personali che indussero B. a rifiutare il dittico, diventano più palesi in questo secondo pezzo, un elogio della perizia oratoria del *sor Tomasso* indirizzatogli direttamente da *Peppe*.

Nell'ultima nota del secondo sonetto il precisissimo Belli (*piggnolo* non meno dell'amico) segnala che il conte ferrarese contraccambiò il dono con altrettante risposte verseggiare nel suo dialetto nativo. I commentatori dei sonetti, benemeriti per tanti aspetti, non spesero una parola al riguardo, non foss'altro che per segnalare il mancato ritrovamento dei due sonetti responsivi. Ne prese invece visione Ianni, pronipote del poeta ed erede di parte dell'archivio belliano; ne riportava i due titoli, ma rinunciava a trascriverli, commentando:

La nessuna conoscenza di questo dialetto, e la scrittura dello Gnoli, tutt'altro che brutta ma tutt'altro, anche, che facile, c'impedisce di potere giudicare del valore dei due componimenti, che, comunque, dovettero riuscire graditissimi al Poeta molti anni dopo (18 agosto 1856). Lo Gnoli scrisse ancora al Poeta in ferrarese una lettera in prosa che comincia: «Signor Giuseppe col sovrannom di Bell» e reca la sottoscrizione: «Al vostr Amic Tomassin Gnoli».

E che la consuetudine di comporre con accento dialettale la corrispondenza durasse in anni maturi, lo dice una lettera spedita da Belli all'indirizzo romano di Gnoli il 18 agosto 1856, per dissipare l'equivoco che fosse stato lui a fargli avere un articolo in cui Spada trattava elogiativamente uno scritto belliano, la versione degli *Inni ecclesiastici*:

Fàmoste un po' a capì, sor Tomasso mio caro. Da qualche parola dettami ieri da Cristina dopo la tua partenza di casa mia, mi pare di poterne raccapezzare che tu forse ritenga esserti venuta da me la lettera a stampa dello Spada intorno a' miei *inni*.

Gnornò, sor Tomasso, pijjate quìvico. Te l'avrà mandata o lasciata all'uscio quel *canapiolo* dell'autore. A nulla io do corso che ridondi a mia lode; e per dartene prova eccoti in anima e corpo il libro degli inni. Leggilo tutto, se ti basta lo stomaco, e dagli poi giù senza riguardi allo Spada e senza misericordia al tuo Belli.

Ma torniamo al 1830 e ai due sonetti ferraresi ignoti. Abbiamo pensato di frugare nel Fondo Ianni, finito alla Biblioteca Vaticana, e la ricerca ha dato i suoi frutti. Ecco i due sonetti inediti:

*Salamalecch' d'a'l Castlan d'j biricchin' d'Frara  
a Giuseff'a'l tost, biricchin d'Trastever d'Roma.*

A'l mié Giuseff', mi a' j'ho cardù pr'un pezz,  
Che fora a st'mond d'j biricchin' Bulgnes,  
A' 'n gh'fuss', nè a Roma sol, ma gnari a Arezz  
D'j biricchin' maggior d'a'l mié paes:

Ma adess ch'in tl'uccasion d'ch'a'l tal smanezz  
A' j'ho lett' du' Sunett' ch'j'era d'quei d'pes,  
A' ved ch'a'l j'era parché a' j'era avvezz  
D'a n'santir' a parlar che d'j Frares.

Buscara, ch'puesia d'quella ch'a' n tedia!  
I v' putrev' inciudar', a'l mié Giusffin,  
In Libreria sù d'c'la famosa sedia!

A gi ben, si par sbrio da biricchin,  
«Sgnor Giuseff', andè sù, ch'a' gh'è la Cmedia»,  
E a cumpirla a' gh'mancava a'l Rugantin.

*dasdott' Agost mill'otzent e trenta*

*A l'istess:  
D'un Canonic d'a'l Scalon d'Frara.*

Cossa vatt' ti zigand, scarnicc' futtù,  
Ch'a starà qualch'Abbat senza a'l pinzon?

A' vrev mò vedar ch'a' n'tuccass' a nu',  
E cl'aviss'a tucrar'a d'j birbon.

Mi che da Frara a son pr'esempj vgnù  
Pr'aver 'na pinza, o par magnarn'un bcon,  
Mi a' i n'starò senza, e a' i n'magnarà d'nu du'  
Quel ch'a 'n porta a'l cullar' in pruzission?

La sappia, cara lié, par so bon lum,  
che qualch'cossa j Abbat'i sa cavar  
Sempar, s'non altâr, co' i l'scamorfi e i 'dsnum:

E a la barba d'chi a 'n porta a'l mié cullar,  
S'a m'aviss da seplir dentr'al pattum,  
A' m voj giusta d'cla pinza impiguzzar.

*Dasdott Agost mill'otzzent'e trenta*

Conviene proporre i due testi in traduzione:

*Salamelecchi  
del Castellano dei biricchini di Ferrara  
a «Peppe er tosto», biricchino di Trastevere di Roma.*

Giuseppe mio, io ho creduto per un pezzo,  
che a questo mondo, fuori dei biricchini Bolognesi,  
non ci fossero, non solo a Roma, ma neanche ad Arezzo  
altri biricchini maggiori che nel mio paese:

Ma adesso che in occasione di quel tal maneggio  
ho letto due sonetti che erano di quelli di gran peso,  
vedo che ciò accadeva perché ero abituato  
a sentir parlare solo i Ferraresi.

Càspita, che poesia di quella che non annoia!  
Io vi potrei inchiodare, o mio Giuseppino,  
in Libreria sulla famosa sedia!

Dite bene, così, diàmine, da biricchini,  
«Sgnor Giuseppe, andate sù, che c'è la Commedia»,  
e per compierla ci mancava il Rugantino.

*18 Agosto 1830*

*Allo stesso:  
Di un Canonico dello Scalone di Ferrara.*

Cosa vai protestando, smilzo fottuto,  
che qualche Avvocato resterà senza pinzone?

Vorrei vedere ora che non toccasse a noi,  
e che dovesse toccare a dei birboni.

Io, per esempio, che sono venuto da Ferrara  
per avere una pinza, o per mangiarne un boccone,  
io ne resterò senza, e di noi due mangerà  
quello che non porta il collare in processione?

Sappia, caro lei, per suo buon chiarimento,  
che qualche cosa gli Avvocati sanno ricavare  
sempre, se non altro, con le smorfie e le moine:

e alla barba di chi non porta il mio collare,  
se dovessi esser sepolto dentro il pattume,  
mi voglio proprio rimpinzare di quella pinza.

18 Agosto 1830

Anche se resta qualche luogo di interpretazione spinosa (ne discuto nella nota finale), i due sonetti si presentano come una modesta ma vivace risposta all'omaggio rivolto in forma affettuosamente provocatoria o bonariamente goliardica all'avvocato concistoriale nel momento solenne in cui teneva la sua dissertazione, che fra l'altro abbiamo identificato e rintracciato. Tutta quella messa in scena cerimoniosa era una commedia? Bene, allora ci venga a recitare anche quel rompiscatole di Rugantino romanesco. Occorre affrettarsi per non restare esclusi dal banchetto, vero scopo della riunione? In tal caso stia tranquillo il buon Peppe, perché quando c'è da sbafare, gli avvocati non temono concorrenti.

Nel gioco di botta e risposta, s'intravede forse fra le pieghe qualche ammiccamento letterario. Se *birichino* indica non solo la persona ma anche il verseggiatore d'attitudine comica o bernesca, e per di più in dialetto, il cenno ai bolognesi potrebbe alludere all'unico centro poetico conosciuto fuori Ferrara, e prima della scoperta del birichino di Trastevere dove fioriva una Musa dialettale: si pensi ai versi in bolognese di Giulio Cesare Croce, il cui *Bertoldo* Belli nomina nel rifacimento in versi di Adriano Banchieri e di altri letterati del Settecento, o alla versione in bolognese della *Gerusalemme* tassiana per mano di Gian Francesco Negri. In tale senso il paragone, scherzoso e complimentoso, con Vittorio Alfieri, potrebbe includere un ammiccamento anche ai sonetti satirici in dialetto astigiano, uno dei quali, ancorché mai citato da Belli, potrebbe aver lasciato una pallida eco in un suo testo. Quanto ad Arezzo, si celerà un cenno a Pietro Aretino, autore molto letto da Belli e postillato nel suo *Zibaldone*, non dialettale certo, ma birichino quant'altri mai?

Non vale forse la pena di approfondire di più i sonetti, il cui scambio, di certo, non varca i limiti dell'occasionalità e della cronaca in versi. Interessante però il fatto che, per Gnoli e soprattutto per Belli, l'interesse per il dialetto non si fermasse all'ombra del proprio campanile. Il grande Giuseppe Gioachino, che andava componendo il suo «monumento di quel che oggi è la plebe di Roma» per lettori non solo romani (perché, altrimenti, corredarli di minuziose note linguistiche?), aveva guardato alla letteratura dialettale anche e soprattutto fuori dalle mura dell'Urbe. Degli autori della tradizione patria aveva nominato solo Berneri e Carletti, bocciandoli come pseudo-romaneschi; aveva liquidato come «scopamestieri», senza neppur nominarli, quanti andavano travestendo o traducendo in un romanesco falso e sforzato e in vernacolo qualche opera classica; dei contemporanei e amici aveva trascritto un sonetto di Paolo Piccardi ed uno di Giovanni Giraud, non mancando peraltro di riportarne la veste ad un romanesco più schietto. Il suo sguardo s'era spinto lontano: dalle poesie milanesi di Carlo Porta aveva tratto impulso decisivo la sua conversione al dialetto; doveva aver conosciuto qualcosa del reatino Loreto Mattei, del napoletano Nicola Capasso e del veneziano Giorgio Baffo, almeno a giudicare da certe consonanze che si avvertono nei suoi *Sonetti*; di altri poeti in dialetto, come il siciliano di Meli, del milanese di Porta, del genovese del Signor Regina (alias Martin Piaggio), del piemontese di Calvo, del napoletano di Genoino, del veneziano di Buratti. Piace aggiungere a questa babelica polifonia la voce del ferrarese di Tommaso Gnoli, ad arricchire un coro dal quale Belli si stacca come inarrivabile solista.

#### Nota

Do qui le indicazioni bibliografiche omesse nel mio scritto o citate abbreviatamente, discuto qualche dettaglio, e ringrazio chi mi ha aiutato nella ricerca. Di Tommaso Gnoli junior ho menzionato *G. G. Belli a Milano e Carlo Porta*, Roma 1941, e Giovanni Giraud, *Le Satire*, a cura di Tommaso Gnoli, Roma, Loescher, 1903. Di Domenico Gnoli, *G. G. Belli e i suoi sonetti inediti*, raccolto negli *Studi letterari*, Zanichelli, Bologna 1883, (riunisce e amplia contributi pubblicati sulla «Nuova Antologia» tra il 1877 e il 1878). La monografia postuma di Guglielmo Ianni, *Belli e la sua epoca*, con introd. di Romeo Lucchese, Del Duca, Milano

1967, voll. 3, dedica a Tommaso Gnoli senior le pp. 509-520 del vol. I. I brani epistolari di Belli sono tratti da *Le lettere*, a cura di Giacinto Spagnoletti, Del Duca, Milano 1961, voll. 2 (numeri 50, 78, 82, 117, 268, 274, 392, 633, 640, 658). Le poesie belliane per il compleanno e l'onomastico di Gnoli e la novella in ottave a lui indirizzata sono riportate in *Belli italiano*, a cura di Roberto Vighi, Colombo, Roma 1975 (vol. III, pp. 519-23, 546-51, 722-728), che reca nel vol. I, p. 716, il biglietto in versi già incluso da Spagnoletti, oltre naturalmente alle poesie in lingua comprese nelle raccolte stampate da Belli in vita e citate nel mio scritto, le due di *Versi* e la versione degli *Inni ecclesiastici*. Il capitolo di Gnoli a Belli è invece citato da Ianni, vol. I, p. 512. A integrazione e supporto dei testi di Tommaso Gnoli senior indicati da Ianni segnalo: *Rime inedite di poeti viventi per le nozze del conte Giovanni Massari con la contessa Beatrice Avventi*, a cura di Tommaso Gnoli, Roma 1826; *Poesie sul conte T.G.*, Roma, estratto dall'«Album», 1837; *Della origine, utilità ed ufficj dei Confratelli della morte in Ferrara*, Roma, 1840; *Amori cristiani esposti in sonetti per le nozze Antonelli-Folchi*, Roma 1846; *Elegia inedita di Giovangiorgio Trissino ad Isabella d'Este, marchesana di Mantova*, con volgarizzamento libero a fronte in terza rima di Tommaso Gnoli, Perugia 1848; *Il bel colle o l'ultima notte di Torquato Tasso in Ferrara*, Ferrara 1857. La trascrizione dell'ode inedita di Gnoli conservata all'Ariostea mi è stata fornita dall'amico Filippo Secchieri, che ho consultato anche per la traduzione dei sonetti in dialetto ferrarese (che ho sottoposto anche a Carla Maria Sanfilippo). Per il reperimento e la trascrizione di questi ultimi, conservati nel Fondo Ianni della Vaticana, mi sono giovato della collaborazione di Gabriele Scalessa, su suggerimento dell'amico Franco Onorati (li accomuno nel ringraziamento). I due sonetti di Belli a Gnoli sono tolti dalle *Poesie romanesche*, a cura di Roberto Vighi, Roma, Libreria dello Stato, voll. 10, 1988-1994, nn. 28-29.

Quanto alla traduzione dei sonetti ferraresi di Gnoli, ecco i problemi cui accennavo e qualche chiarimento esegetico. Nel primo sonetto resta spinosa l'interpretazione dei vv. 12-13: *Par sbrio da birichin*, anziché 'per capriccio da birichino', o anche 'per brio, per vivacità birichinesca' (da connettersi alla commedia), potrebbe intendersi invece quale corrispondente dell'interiezione eufemistica usata anche da Belli (*per brio* o *pe bbio*). In tal caso *da birichin* andrebbe concordato col soggetto del verbo: 'voi dite, diàmine, da vero birbante', 'Voi', ma chi? Un impersonale generico generico? Il coro dei birichini? O Belli, come propendo a credere? In tal caso il «Signor Giuseppe» diventerebbe il vocativo e andrebbe spostato fuori dal discorso diretto, prima cioè delle virgolette. A meno che *A gi ben* vada reso con '*Dico bene*', e in tal caso sarebbe lo stesso Gnoli a commentare che alla commedia manca solo un Rugantino, cioè la maschera popolare romanesca arrogante e rompicatole, scherzosamente appioppata al volto di Giuseppe Gioachino. Chiaro invece il legame fra la sedia cui 'inchiodare', cioè legare saldamente il poeta, e il noto aneddoto della *Vita* di Vittorio Alfieri. Nel secondo sonetto, lo Scalone cui si accenna nel titolo è la lunga scalinata che porta dal volto del Cavallo all'attuale Palazzo Municipale, proprio nel cuore del centro cittadino. *Pinza o pinzone* (l'equivalente ferrarese della pizza romana trovato da Gnoli) sono prodotti locali a base di pane, olio o strutto, e sale, talora farciti con salumi. Abbiamo poi reso 'abati' con 'avvocati', poiché nello Stato pontificio si dava titolo di abate ai giurisperiti, i quali, anche se laici, in circostanze particolari vestivano l'abito talare. Infine la dissertazione di Gnoli cui allude Belli nel primo sonetto, ignorata dai precedenti commentatori, costituì l'opuscolo *Dissertatio ad leg. si quando l. lib. 11. tit. 5.*

*cod. de Naufragiis*, Romae, Bernardino, Olivieri, 1830. Per i rapporti fra Belli e altri poeti dialettali mancano adeguati contributi specifici, salvo che per un paio (Roberto Vighi, *Belli e Giraud*, in *Studi belliani nel centenario di G. G. Belli*, Atti del convegno, Roma, 1963, Colombo, Roma 1965, pp. 581-90 e Pietro Gibellini, *Belli e Porta*, in Id., *Il coltello e la corona. La poesia del B. tra filologia e critica*, Bulzoni, Roma 1979, pp. 93-149 ); mi permetto perciò di rinviare all'edizione commentata dei sonetti belliani cui attendo con Lucio Felici e che spero non troppo lontana dalla stampa.

FERNANDO GIOVIALE

SPIEGELBILD, L'IMMAGINE RIFLESSA.  
SULL'ELENA EGIZIA DI HOFMANNSTHAL PER STRAUSS\*

I

Il presente è il lato assolutamente doloroso  
dell'esistenza – ma soltanto provvisorio.

(Hugo von Hofmannsthal, *Il libro degli amici*)

Questa 'moralità'  
dedico a un altro Ugo,  
immagine vivente  
nel mio pensiero  
nella mia vita

Αἰ μὲν γὰρ ἄλλαι διὰ τὸ κάλλος εὐτυχεῖς / γυναῖκες, ἡμᾶς δ'  
αὐτὸ τοῦτ' ἀπώλεσεν. Così Euripide (vv. 304-305) nella tarda *Elena*  
(412 a. C.); e Filippo Maria Pontani: *Nella bellezza, per tutte le donne*  
*è la felicità, mentre per me è stata proprio questa la rovina*. Più  
liberamente, ricorrendo all'endecasillabo di tradizione, a noi piace  
rendere: *La bellezza, fortuna delle donne, / è stata per me invece la*  
*rovina*; se non addirittura, recuperando una chiave melodrammatica  
non estranea al gusto più 'cantabile' del nostro Euripide (non scrive  
il Pontani, commentando, di *cabalette*? E di *complesso duetto lirico*  
Massimo Fusillo?), foriero di varie fortune nel dramma musicale: *O*  
*bellezza, fortuna delle donne; / e invece fosti ognor la mia rovina*:  
dove, all'apostrofe debitamente enfatica del primo verso (taluno, più

---

\* Il presente lavoro nasce, idealmente, dal progetto multidisciplinare *L'antico oggi*, promosso dalla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Catania durante il mandato presidenziale di Nicolò Mineo. La seconda parte si legge nel numero di «Le forme e la storia» dedicato a Gaetano Compagnino: N.S., I (2008), n. 1-2, pp. 447-470.



subdolamente, potrà rinvenirvi un calco da *Assassino*, *speranza delle donne*, ardito pronunciamento *dada* di Kokoschka), tien dietro una mezza citazione dal *Don Giovanni* mozartiano, allorché Da Ponte fa dire a Masetto, furibondo per il frascheggiare della sua Zerlina con l'eroe eponimo: *Bricconaccia! Malandrina! / Fosti ognor la mia ruina!* Siffatte spigolature non appaiano remote dal discorso, che s'intende qui condurre, su un particolare approdo della millenaria navigazione intorno a Elena, la superbella troiana obliquamente cantata da Omero, che transita gloriosamente per Euripide ('egizia' per volontà divina, onde preservarla dall'oltraggio adulterino e dalle Erinni delle tante vittime di guerra: se ne sta infatti, salva e intatta, alla corte di Proteo e poi, pericolosamente meno intangibile, del figlio di lui Teoclimeno, mentre un *εἶδωλον*, un mero simulacro, ha fatto da amante a Paride: donde il successivo ritrovamento da parte di Menelao e ancora, dopo qualche peripezia da romanzo, il definitivo viaggio verso Sparta), e diversamente per Saffo, Stesicoro, Erodoto, ma resta per sempre legata all'archetipo omerico. Percorrere quella mitografia sarebbe impossibile e persino inutile (l'ha già fatto, per tutti, la sapiente scrittura in coppia di Maurizio Bettini e Carlo Brillante); ci interessa invece l'opera in due atti di Richard Strauss e Hugo von Hofmannsthal, *Die ägyptische Helena*, rappresentata a Dresda il 6 giugno 1828, e poi rimaneggiata nel secondo atto per l'edizione, detta 'di Vienna', del 1833, quando Hoffmannsthal era morto da quattro anni. Faremo riferire alla prima versione, l'unica vigilata dal librettista (si prova qualche imbarazzo a dirlo tale: è uno dei migliori ingegni dell'Austria mitteleuropea, forse il massimo propugnatore di un'idea d'Europa come insieme umano, politico, culturale, spirituale), che s'era dedicato a una costruzione scenico-letteraria di destinazione straussiana, pubblicando a parte il suo *opus*, oggi leggibile fra i *Dramen*, a volte sensibilmente più lungo (e in certi casi senza i versi richiestigli *ad hoc* da Strauss) di quello entrato in partitura. Fa testo, qui, l'*Elena egizia* effettivamente musicata: preziosa drammaturgia che non si sarebbe conquistato il suo spazio al di fuori di una vicenda operistica meno fortunata di altre, ma determinante per intendere i confini di una poetica. In *Die ägyptische Helena* continua ad essere 'centrale' il tema della *Schönheit*; per questo ci siamo avviati da quell'Euripide che sul motivo della bellezza ci lascia un *locus* così carico di prospettive: modernamente, dalla *Helena bewundert viel und viel gescholten* (tanto ammirata e tanto disprezzata) di Goethe fino alla *Beauté du diable* di René Clair (dove il bellissimo, tuttavia, è l'indimenticabile Gérard Philippe). Lo stesso Euripide, per uno Hofmannsthal di sicura sapien-

za greca e classicistica, sarebbe stato appena un avvio di prima ispirazione: non si trattava, insomma, di rimodellare quell'*Elena*, com'era avvenuto con *Alkestis* (il nostro eccelleva anche nella riscrittura – o potremmo dire, con un termine caro a Edoardo Sanguineti, 'travestimento' – dei moderni: si pensi a *Der Turm*, "La torre", da *La vida es sueño* di Calderón), e neppure di ricostruire una sorta di antefatto, come lo scrittore aveva fatto, splendidamente a suo modo, con *Ödipus und die Sphinx*, 'reimmaginando' quanto Sofocle 'presupponeva'. Piuttosto, l'Elena hofmannsthaliana (va da sé che Strauss, in questioni del genere, poteva entrare solo marginalmente: ancorché non fosse quell'ignaro edonista, torpidamente estraneo a una vera sensibilità estetico-letteraria, che gli ultimi prevenuti continuano a millantare: la Grecia se l'era conosciuta da sé, e durante il viaggio leggeva Nietzsche) finiva col collocarsi in un'intrigante zona di confine, o di mezzo, individuabile in un percorso ipotetico tra la caduta di Troia col forzato ritorno della pecorella smarrita all'ovile di Menelao, da una parte, e l'immagine di recuperata quiete nell'ordine sociale e familiare che ce ne dà l'*Odissea* al canto quarto, allorché Telemaco, accompagnato da Pisistrato, si reca a Sparta in cerca di notizie su Odisseo, proprio mentre i pretendenti (quei 'proci' poeticamente legati alla nostra prima adolescenza: felicemente appassionati, non sapevamo neppure cosa significasse, la fascinosa-misteriosa parola), a Itaca, incalzano Penelope a nozze sempre meno differibili e congiurano per uccidere il giovinetto fattosi uomo. Chi non si appaghi, in una versione, che di altra poesia, magari lontana dalla *clarté* omerica ma di ampie volute estetiche, continuerà a pregiare l'alato aulicismo di Ippolito Pindemonte, anche perché tornerà utile, poi, concedersi un indugio pascoliano sulla linea di scelte stilistiche di grande lignaggio. Telemaco e Pisistrato giungono a Sparta mentre si celebrano duplici nozze dei figli di Menelao, Ermione, la femmina avuta da Elena, e Megapente, *Che d'una schiava sua tardi gli nacque: / Poiché ad Elèna gl'immortali Dei / Prole non concedean dopo la sola / D'amor degna Ermione, a cui dell'aurea / Venere la beltà splendea nel volto* (IV, 15-19). Questa Elena, dispensatrice di cortesia e tutrice di sensibilità, svela già in Omero qualche sapienza 'egizia': donna pietosa (di novella etade, non proprio: ma sempre colma di una bellezza non sbattuta né sfiorita, e men che mai scomposta), soccorre il pianto degli ospiti infondendo nel loro vino un farmaco, appunto, egiziano, *Contrario al pianto e all'ira, e che l'obblìo / Seco inducea d'ogni travaglio e cura*. Da insospettata, dolcissima affabulatrice racconta di avere un giorno, a Troia, riconosciuto Ulisse che veniva a spiare come falso mendico –

‘figura’, dunque, del se stesso che in quelle simulate sembianze si sarebbe presentato finalmente a Itaca – per macchinare da par suo gl’inganni destinati a distruggere la città. E conclude: *Quindi, passati con acuta spada / Molti petti nemici, all’oste Argiva / Col vanto si rendé d’alta scaltrezza. / Stridi mettean le donne Iliache ed urlì: / Ma io gioia tra me; ché gli occhi a Sparta / Già rivolgeansi e il core, e da me il fallo / Si piangeva, in cui Venere mi spinse, / Quando staccommi dalla mia contrada, / Dalla dolce figliuola, e dal pudico / Talamo e da un consorte, a cui, saggezza / Si domandi o beltà, nulla mancava* (332-342). Di là dall’attendibilità ‘oggettiva’ di un’Elena già stanca del ferale adulterio e vogliosa di tornare in patria per rivedere la figlia (benissimo!) e l’ammirato marito (dobbiamo crederle?), degno d’attenzione è qui l’alibi tutto femminile che la ‘sposa riacquistata’ (concediamoci un titolo da opera comica: tra *La sposa venduta*, capolavoro nazionale ceko di Smetana, e *La sposa sorteggiata*, in tedesco, di un giovanissimo Busoni) ha interesse a esibire: tutta colpa di Venere-Afrodite, sia nel senso che un giorno vorrà vedervi la Francesca di Dante, non a caso tra i lussuriosi come Elena (è il tema della furia d’amore che con libidica irrefrenabilità travolge gli argini eticosociali: un epicureismo, dopo la Didone virgiliana e di nuovo dantesca, sempre seducente e tuttavia capzioso nella giustificazione ‘altruistica’ dell’*amor ch’a nullo amato amar perdona*), sia nel versante, più terreno e diretto, della bellezza che rapisce i sensi e, con essi, l’anima. In Dante, Francesca cita l’elemento decisivo del *piacer*, della bellezza di Paolo; in Omero Afrodite è essa stessa immagine e garante di bellezza, ed Eros se ne fa strumento: come avverrà col libretto di Ranieri de’ Calzabigi per *Paride ed Elena* di un Gluck ammiratissimo da Strauss ma per il lavoro con Hofmannsthal praticamente inservibile, trattandosi di un melodramma tardo-settecentesco tutto costruito sull’innamoramento di Elena sia per dantesco ‘contagio’ d’amore sia per un non meno dantesco, ma qui ‘classicamente’ innocente, trascinamento di bellezza (anche perché una propizia trasformazione in semplice fidanzata di Menelao, seppur regina di Sparta, rendeva in Calzabigi tutto più facile, e persino logico). E quei dilemmi gluckiani erano destinati a radicalizzarsi nella *Hélène* primonovecento di un Saint-Saëns «qui a bien su décrire, avec la sobriété qui convenait, les tourments de la reine de Sparte, prétendant d’abord rester fidèle à son epoux, puis, sans qu’on l’ait prévu, cédant tout à coup et avouant à Pâris son amour pour lui» (Danielle Porte).

L’Elena omerica, attraverso la distanza di una consolidata saggezza, depreca quella vicenda troppo legata alla sua bellezza sin dai

tempi della celebre competizione tra dee con Paride giudice ed arbitro, allorché Afrodite, per vincere su Era e Atena con tutti i loro allettamenti politici e intellettuali, promise al pastore frigio quella ch'era ritenuta la donna più bella del mondo: ne deduciamo che non sempre e non per tutti vale il siculo adagio secondo cui scatena più libido, o semplicemente è *megghiu*, il comandare che il coire. Elena bella, ossessione per sé e per gli altri, è motivo antico, quasi un archetipo; ma Hofmannsthal non aveva neppur bisogno di andare così lontano con l'immaginazione erudita. In linea con la personale e straussiana aspirazione a un'opera leggera, non dimentica di grandi memorie operettistiche (da Offenbach a Johann Strauss fino a Lehár), lo scrittore indicava al musicista un tema che potesse recuperare tratti linguistici e stilemi in grado di aiutare Strauss ad essere, almeno un po', 'l'Offenbach del XX secolo'. Si dava giusto il caso che Jacques Offenbach avesse messo in scena al Théâtre des Variétés di Parigi, il 17 dicembre 1864, *La belle Hélène*, tre atti con libretto di quei Henri Meilhac e Ludovic Halévy destinati a forse maggiori benemerenze per la *Carmen* bizetiana. La scintillante tramatura d'intreccio dell'*opéra-bouffe* non ha, beninteso, granché da spartire con una drammaturgia destinata a sortire esiti tutt'altro che 'leggeri', ma è verissimo che in quel capolavoro di parodizzazione dell'antico (dove veniva a rinsaldarsi la linea dissacratoria di *Orphée aux Enfers*: e i parrucconi che si sdegnavano per offesa classicità volevano tutelare, infine, solo il proprio ammuffito perbenismo, ben consapevoli dell'eterno *de te fabula narratur*), si possono leggere parole, peraltro esaltate da una musica trascinante, intese a riflettere sui 'guasti' della bellezza, tirando in gioco, ancora una volta, la Venere colpevolmente additata sin dagli incunaboli omerici. Si tratta della gemma forse più preziosa del secondo atto, la *Invocation à Vénus* (è il n.11 della partitura): *On me nomme Hélène la Blonde, / la blonde fille de Leda. / J'ai fait quelque bruit dans le monde: / Thésée, Arcas et caetera. / Et pourtant ma nature est bonne, / mais le moyen de résister / alors que Vénus, la friponne, / se complaît à vous tourmenter. / Dis-moi, Vénus, quel plaisir trouves-tu / à faire ainsi cascader la vertu ? / Nous naissons toutes soucieuses / de garder l'honneur de l'époux, / mais des circonstances fâcheuses / nous font mal tourner malgré nous ! / Prenez l'exemple de ma mère, / quand elle vit le cygne altier, / qui, vous le savez, est mon père, / pouvait-elle se méfier ? / Dis-moi, Vénus, quel plaisir trouves-tu / à faire ainsi cascader la vertu ? / Ah, malheureuses que nous sommes ! / Beauté, fatal présent des cieux ! / Il faut lutter contre les hommes, / il faut lutter contre les dieux. / Vous le voyez*

tous, moi je lutte, / je lutte et ça ne sert à rien, / car si l'Olympe veut ma chute ? / Un jour ou l'autre il faudra bien. / Dis-moi, Vénus, quel plaisir trouves-tu / à faire ainsi cascader la vertu?. Francese che parla da sé, ma arrischiamo un nostro adattamento: *La biond'Elena mi chiamano / di Leda la bionda figliola. / Chiasso un po' ne ho fatto al mondo: / Teseo, Arcante, eccetera eccetera. / Pure, la mia natura è buona, / ma come si fa a resistere, / se quella birba di Venere / si compiacque di tormentarvi! / Dimmi, Venere, che gusto trovi / così a far rovinar la virtù? / Noi nasciamo assai preoccupati / dello sposo l'onore a salvar, / ma le circostanze spiacevoli / ci costringono a male girar! / Prendi il caso di mia madre: / quando vide il cigno fiero / – ch'è mio padre, lo sapete – / mai poteva diffidar? / Dimmi, Venere, che gusto trovi / così a far rovinar la virtù? / Ah, infelici che noi siamo! / Beltà, del cielo o don fatale! / Lottar bisogna contro gli uomini, / lottare ancor contro gli dèi. / Voi lo vedete, quanto a me io lotto, / lotto e rilotto ma non serve a niente, / ché se l'Olimpo vuol la mia caduta? / Un giorno o l'altro accadere dovrà. / Dimmi, Venere, che gusto trovi / così a far rovinar la virtù? Ordunque, *Beauté, fatal présent des cieux*: ed è un'apostrofe in forma gnomica destinata a farsi presto, da seme comico, germoglio tragico, se si pensa che tre anni dopo, all'Opéra, Giuseppe Verdi avrebbe inscenato il suo massimo cimento francese, il *Don Carlos* in cinque atti, libretto di Joseph Méry e Camille Du Locle da Schiller. Nel quarto atto la principessa Eboli, appena scacciata dalla regina Elisabeth che ha saputo dell'adulterio di lei col re Philippe, se la prende, disperata, con la propria *beauté*, origine di quei mali, e intona parole che, pur nell'inarcatura seriopatetica, paiono calcare quelle di Meilhac e Halévy: *O don fatal et détesté, / Présent du ciel en sa colère! / O toi qui rends la femme si fière, / Je te maudit, ô ma beauté*. Per questo, adattando Offenbach, abbiamo prediletto lessico e stilemi del *Don Carlos* italiano (Achille de Lauzières e Angelo Zanardini): *O don fatale, o don crudel, / Che in suo furor mi fece il cielo! / Tu che ci fai sì vane, altere, / Ti maledico, o mia beltà*. Una seducente maledizione colpisce gli uomini e le donne, incarnandosi in un misterioso cielo dopo millenni di folgoranti deità mitologiche: spendido e luttuoso travestimento dell'oscura, irresistibile attrazione di Eros, che, come sua propria 'forma', si serve di Bellezza. E nel cuore dell'alto manierismo *fin de siècle* Jules Massenet ci avrebbe consegnato una rigogliosa *comédie lyrique*, la *Thaïs* del 1894 (profondamente riveduta nel 1898), su libretto di Louis Gallet dal romanzo di un glorioso Anatole France: vi possiamo leggere, mentre il musicista scatena le*

sue corde più seducentemente intermedie tra sensualità accesa e volontà di ascesi, quasi un'alta 'parodizzazione' della celebre apostrofe offenbachiana, allorché la cortigiana già inquieta (e poi 'redenta' da Athanaël) si abbandona a un vibrante, melopatetico *raptus* anaforico: *Toi, Vénus, réponds-moi de ma beauté! / Vénus, réponds-moi de son éternité! / Vénus, invisible et présente! / Vénus, enchantement de l'ombre! / Vénus, réponds-moi, réponds-moi!*. Un ardito salto indietro: nella *Phaedra* di Seneca, ai vv. 184-185, si fa dire alla matrigna ferocemente innamorata: *quid ratio possit? Vicit ac regnat furor / potensque tota mente dominatur deus*. Che rendiamo: *che può mai la ragione? Vinse e regna il furore, / e per tutta la mente svetta il dio onnipotente*. Ma Seneca non si ferma a questo, perché ci fa sapere attraverso la Nutrice: *Deum esse amorem turpis et vitio favens / finxit libido, quoque liberior foret / titulum furori numinis falsi addidit*. Ovvero: *Che amore fosse un dio lo finse la lussuria / nel desiderio turpe di favorire il vizio, / e a che fosse più libera aggiunse al suo furore / la maschera ingannevole d'un nume ingannatore*. Splendido, il metrico ragionamento senechiano inteso a contrapporre dialetticamente – ovvero 'retoricamente', senza vera convinzione di persuadere – la forza ideale della *bona mens* a un sentimento ch'è, per contro, *furor* e *libido*, e che i poeti elevano a forza trascinante, a dantesca *bufera infernal*. Resterà così, nonostante tutto, l'Elena misteriosamente seduttrice, epperò 'destinata' al rapimento. Tant'è che fu Teseo, dapprima, a rapirla, e ce lo rammenta la poesia eroticissima di Ovidio, che nelle *Heroides* (XVII: *Helene Paridi*, vv. 23-26) dona questo sfogo appassionato alla donna: assediata da Paride, vorrebbe e non vorrebbe (l'eterna Zerlina dongiovannesca...) tutelare la propria virtù: *an, quia vim nobis Neptunius attulit heros, / rapta semel videor bis quoque digna rapi? / crimen erat nostrum, si selenita fuisset; / cum sim rapta, meum quid nisi nolle fuit?*. Trasponiamo, per analogismo storico-culturale, da esametro a endecasillabo: *O se l'eroe nettunio quella volta / violenza m'arrecò, ti sembra degna / d'esser rapita una seconda volta? / Sedotta fossi stata, era mia colpa; / rapita essendo, il non voler non basta?*. A scanso di equivoci, l'Elena ovidiana precisa che, forte come una roccia, finì col dissuadere il rapitore: *non tamen e facto fructum tulit ille petitem; / excepto redii passa timore nihil. / Oscula lucranti tantummodo pauca protervus / abstulit; ulterius nil habet ille mei. / quae tua nequitia est, non his contenta fuisset – / di melius! Similis non fuit ille tui, / reddidit intactam, minuitque modestia crimen, / et iuvenem facti paenituisse patet*. Vediamo un po', e ci si voglia perdonare qualche ulteriore

licenza, forse non repugnante alla dandystica sprezzatura ovidiana: *Non trasse tuttavia frutto sperato, / dalla sua azione, e senza subir nulla, / solo un po' di paura, ritornai. / Era ostinato, e contro ogni mia voglia / mi strappò qualche bacio, ma null'altro / possiede egli di me, mentre tua foia / non si sarebbe accontentata: quello, / per mia fortuna, non ti somigliava. / Mi rese intatta, e col suo rispetto / attenuava la colpa, segno che / s'era pentito, il giovane, del fatto.* Solo qualche bacio, niente d'importante: martellava una canzoncina balneare dei nostri anni Sessanta. Teseo, qui accreditato come il rapitor cortese, era quello che era, pronto ad abbandonare la sedotta Arianna preferendole ormai la sorella Fedra, con tutto quel che ne discendeva: perché la fanciulla di sì grandi glorie operistiche (Claudio Monteverdi, Benedetto Marcello...) si sarebbe consolata, *ad abundantiam*, con Bacco (è giustappunto il tema di *Ariadne auf Naxos*, inarrivabile *delikatesse* del sincretismo 'comico' hofmannsthal-straussiano), mentre Fedra, Fedra... E postilliamo che il grande Massenet di cui sopra, magnifico *arbiter* di un'irripetibile stagione estetica e aduso alla frequentazione dell'antico fino alla tarda *Cléopâtre* (1912), ci dava un'*Ariane* (1906) colma di amplificazioni neobarocche ma praticamente fedele al mito destinato ad approdare a Hofmannsthal-Strauss, e poi un *Bacchus* (1909) – ancora su libretto 'prezioso' di Catulle Mendès – d'ipertrofica 'rifusione' mitografica, in cui la piagata fanciulla «non è morta, ma ha seguito in India Bacchus, ch'altri non è che Thésée, nel cui corpo il dio s'era incarnato per ottenere l'amore di Ariane» (Maurizio Modugno). Quanto all'epistola di Ovidio anima candida, parrà superfluo precisare che anche il lettore più ignaro di varie troiesche (*absit iniuria*) avventure sentirebbe, come una volta per sempre avrebbe detto Eduardo, *il fieto del miccio*. Ogni resistenza di Elena, infatti, è destinata a venir meno perché così vuole la Dea: ovvero, la terrena legge del desiderio, la forza stessa della bellezza. Lezione sempre vera, se nel *Barbiere di Siviglia* di Rossini (con lessicale ausilio di Cesare Sterbini) si canta che *così fan tutte le belle*, donde, per gemmazione, il proverbiale titolo mozartdapontiano *Così fan tutte*: dove si dimostra papale papale ch'è *la fede delle femmine / come l'araba fenice: / che vi sia ciascun lo dice, / dove sia nessun lo sa*. Se è vero, infine, che la donna bella ha una particolare responsabilità verso l'uomo e, in un certo senso, non può *appartenersi* interamente, Elena è destinata a restare la superbella, supercolpevole e insieme supervittima: colei che possiede arti naturali e sapienti per incarnare il fascino di molteplici donne, per essere un po' *tutte le altre*. Giustamente qualcuno ha richiamato, a proposito

del testo di Hofmannsthal, analogie di clima estetico col cesellato simbolismo *fin de siècle* dei *Poemi conviviali*. «Nella sua gelida, lunare indifferenza, così come nell'uso della bellezza come strumento di potere assoluto sugli altri, il personaggio ha più di un'affinità con la Helena pascoliana, anche lei dispensatrice di inganni dolcissimi e mortali, dèmone altero e irraggiungibile»: così Andrea Landolfi, almeno in riferimento a quel primo atto dell'*Elena egizia* dove persiste la tradizionale 'Troiana', mentre nel secondo prevarrà l'*'Egiziaca'* (epiteto, nel 1932, della *Maria* di Ottorino Respighi su libretto di Claudio Guastalla), tesa a farsi amare per se stessa da Menelao, e non già perché *immagine* dell'altra. Landolfi, e con lui Franco Serpa, cita il racconto di Anticlo. Sempre nel IV dell'*Odissea* (per necessaria brevità, riferiremo solo da Pindemonte, vv. 348-370), dopo avere ascoltato le parole di Elena, l'Atride ricorda agli astanti l'ineguagliabile coraggiosa intelligenza di Odisseo, di fatto smentendo quanto sostenuto dalla moglie (il di lei presunto desiderio di tornare in patria), ma pure pronto a una soccorrevole spiegazione soprannaturale: Elena insomma parrebbe assolta per avere agito in stato di necessità, o addirittura perché non in grado d'intendere e di volere. E così la bellissima rievoca: *Quel che oprò, basti, e che sostenne in grembo / Del cavallo intagliato, ove sedea, / Strage portando ad Ilio, il fior de' Greci. / Sospinta, io credo, da un avverso Nume, / Cui la gloria de' Teucri a core stava, / Là tu giungesti, e uguale a un Dio nel volto / Su l'orme tue Deifobo venía. / Ben tre fiate al cavo agguato intorno / T'aggirasti; e il palpavi, e a nome i primi / Chiamavi degli Achei, contraffacendo / Delle lor donne le diverse voci. / Nel mezzo assisi io, Diomede e Ulisse / Chiamar ci udimmo; e il buon Tidíde ed io / Ci alzammo, e di scoppiar fuor del cavallo, / O dar risposta dal profondo ventre, / Ambo prestí eravam: ma nol permise, / E, benché ardenti, ci contenne Ulisse. / Taceasi ogni altro, fuorché il solo Anticlo, / Che risponder voleati, e Ulisse tosto / La bocca gli calcò con le robuste / Mani inchiodate, né cessò, che altrove / Te rimenato non avesse Palla. / Sí di tutta la Grecia ei fu salute.* Quanto ai *Poemi conviviali* (1904), si ricordi che *Anticlo*, dove Pascoli si compiace di dar dignità di vicenda e di personaggio a una figura già di passaggio, vi confluiva nella sua forma in endecasillabi, laddove la prima versione (1899) era, più omericamente, in esametri barbari; degli 84 versi del poemetto, riportiamo qui i 31-40: *Era la donna lontana, che dolce chiamava per nome, / l'un dopo l'altro, gli eroi, sommovendone l'anima stanca. / Ed in un palpito ognuno, in un émpito ognuno si mosse / o per uscir da l'agguato o rispondere alate parole; / quando*



*Odissèo li frenò; ma Anticlo la bocca ad un grido / subito aprì, che morì sotto il grave calcar de la mano / del glorioso Odissèo che gli disse, anelando, a l'orecchio: / «Pargolo! È Elena questa, è Elena Argiva, la Morte!» / Elena tacque e partì; ma Anticlo restò con la voce / della sua donna lontana nel mezzo alla rete del cuore.* Ferito a morte, Anticlo vorrebbe riascoltare la voce simulatrice di Elena, ma rivedendo la donna multivoca siffattamente la implora (vv. 84-85): «No, non parlare; che immemore io muoia, ch'io muoia felice / or che ti vidi: ch'io muoia con Elena sola nel cuore». E così la superesposta Elena, irresistibile motore immobile come una *femme fatale* degna di tanto nome, ha mietuto un'altra vittima. Ma rileggiamo il cuore della bella storia nel nuovo poemetto, più disteso e articolato, scandito in sette lasse maliosamente legate al motivo della voce sin dall'*incipit* e colme di terrificata passione. II, 11-21: [...] *E come udì la voce / della sua donna, egli sbalzò d'un tratto / su molta onda di mari, ombra di monti; / udì lei nelle stanze alte il telaio / spinger da sé, scendere l'ardue scale; / e schiuso il luminoso uscio chiamare / lui che la bocca aprì, tutta, e vi strinse / il grave pugno di Odisseo Cent'arte; / e sentì nella conca dell'orecchio / sibilar come raffica marina: / «Helena! Helena! è la Morte, infante!».* E in esametri latini v'è pure un *Anticlus* nel *Liber de poëtis*, che varia ulteriormente la modulazione lirica ma non ne modifica il senso. Landolfi precisa che non v'è prova certa di una lettura dei *Poemi conviviali* da parte di Hofmannsthal (questi però conosceva, documentatamene, la poesia di Pascoli); che d'altra parte si tratta di motivi affini ben spiegabili dentro un clima culturale, e con la comune conoscenza di *Psyche* di Erwin Rohde: importante per Hofmannsthal, aggiungiamo, ma pure per il Pascoli che giusto nei *Conviviali* inseriva i *Poemi di Psyche*. Piuttosto è da ricordare (non lo fanno né Landolfi né Serpa: eppure il legame, qui, è più diretto) come in *Catullocalvos* (1897), che il poeta definisce arcaicamente *satura* (ma l'*incipit* è proprio oraziano: *Ibat per Veteres tunicatus forte Tabernas...*), anch'esso in *Liber de poëtis*, al lungo prologo in esametri seguano alcuni componimenti lirici, il primo dei quali, *Eidolon Helenae*, un'esibita e alta parodizzazione del catulliano carne 51, ci porta nel cuore stesso di quel mito fantasmatico: *Otium, Valeri, tibi molestum est. / Somnias vigil atque vana captas / nubila, aera solitudinemque, / seu quid vanius est inaniusque. / Namque femina non id est, quod ipsa est, / sed quod esse cupis, quod esse reris / tute eam; tibi non amatur ipsa, / sed tuae mera mentis umbra quaedam. / Idaeaque Helenen trahis biremi, / concupiscis, haves, amas, potiris,*

*/ pugnasque et cruciaris interisque: / tu quidam excruciabere et peribis: / in Pharo latet insula puella, / quam verax habitat senex marinus. // Tum, Valeri, certas aequatam currere ceram. / It manus et metam velox evitat et addit / in spatia: inversa buxum conscribitur hasta.* Che proviamo a rendere così: *L'ozio, o mio Valerio, t'è molesto. / Sogni da sveglio e cerchi d'acchiappare / nuvole vane, arie solitarie, / ossia quant'è più vano e inconsistente. / La donna non è infatti quel ch'è in sé, / ma ciò che vuoi che sia, che credi sia / tu stesso; e non è amata per se stessa, / ma solo come un'ombra di tua mente. / E sulla nave idèa Elena porti, / la concupisci, brami, ami, fai tua, / e lotti e ti tormenti e infin perisci; / e invero tra i tormenti morirai: / la fanciulla nell'isola di Faro, / che il saggio e veritiero dio del mare / ha per dimora, se ne sta nascosta. // Ed ora sulla livellata cera / gareggi, o mio Valerio, nella corsa. / La mano va, ed evita veloce / la meta, aggiungendo giro a giro: / la tavoletta s'empie di scrittura / con la punta riversa dello stilo.* Assumendo a ideale epigrafe questo Pascoli, entriamo adesso nel cuore del discorso hofmannsthaliano. E lasciamo che sia lo stesso scrittore a raccontarci la vicenda attraverso *Die Handlung (erzählt von H. v. H.)* nella versione di Franco Serpa ("L'argomento, narrato da H. v. H."), lo stesso che ha meticolosamente curato l'epistolario con Richard Strauss e, dopo una valida traduzione del *Rosenkavalier*, ne ha fornita una metricamente più risolta – cui ci atterremo – della *Ägyptische Helena*, per quel Teatro Lirico di Cagliari che meritoriamente, nel 2001, allestiva un'opera così rara. Riportiamo in parentesi alcune espressioni originali di Hofmannsthal.

Atto I. Troia è caduta. Menelao si è ripreso Elena, la sposa che gli era stata rapita, la causa di una guerra decennale, e fa vela con lei verso la loro terra. Le notti le trascorre lontano da lei; e il suo proposito è fermo: Elena deve versare il suo sangue come vittima riparatrice sull'altare degli dèi della patria, o già qui sulla nave – e lui stesso deve adempire il sacrificio, qui o lì. Lo esige la coscienza [*Gewissen*]: egli è debitore di un compenso a tutti i morti innumerevoli che sono caduti laggiù davanti alla rocca di Troia. / Una tempesta scaglia la nave sul lido di un'isola rocciosa. Qui regna una ninfa, una principessa egiziana, Etra, Amante di Posidone, dio del mare. Menelao entra nel palazzo di Etra, e con lui Elena che egli ha salvato a nuoto. Qui, in una sala splendidamente illuminata, ella gli sta di fronte, bella come sempre e colpevolmente ardita [*schön wie immer und frevelhaft kühn*]. Da tempo Menelao ha deciso la sentenza: qui e subito egli deve eseguirla, lo sa; non può rimandarla, altrimenti non la eseguirà mai e sarà perciò empio verso gli dèi e gli

uomini. Estrae la spada ricurva, la stessa con cui ha ucciso Paride; ora la solleva contro la donna infame. / La ninfa Etra, nascosta dietro una tenda, prova grande compassione per la più bella e la più famosa donna del mondo [*die schönste und berühmteste Frau der Welt*]. Chiama a raccolta i suoi elfi, spettri di incerta natura, rintanati tra le rocce dell'isola al chiaro di luna, e ordina loro di mettere in opera un inganno che salvi Elena almeno per il momento. Gli elfi alzano un selvaggio clamore di guerra. A Menelao sembra di udire ancora le trombe dei Troiani e lo strepito acuto delle loro armi. Sente ben chiara la voce di Paride che lo sfida a battaglia, e si precipita fuori per uccidere di nuovo il morto Paride oppure, se è un fantasma [*Gespens*], per strangolare il fantasma. / Le due donne sono sole. Etra dispone di un filtro meraviglioso, spremuto dal loto, "rapido oblio di qualunque male". Elena lo beve e si placa come un bimbo, ha quasi dimenticato che cosa la minaccia, quando il suo sposo torni armato. Etra comanda alle ancelle di porre Elena sul suo letto perché riposi, poi va incontro a Menelao. Egli ora rientra di corsa brandendo la spada da cui gli sembra che coli sangue (mentre noi spettatori vediamo che la spada è pulita e asciutta) – perché là fuori l'ha piantata nella schiena di due spettri che egli ha creduto fossero Elena e Paride. E adesso Etra gli narra una fiaba [*ein Märchen*] che con femminile astuzia ha inventato calcolando la condizione in cui lui si trova, la condizione di chi è sconvolto da troppo grandi turbamenti ed emozioni, non ha più fiducia nei sensi e nella mente e perciò nulla più gli appare impossibile. Etra gli narra che da dieci anni lui è vittima di un fantasma [*Phantoms*] e con lui tutti i Greci; che quella è un'apparizione che lui ha tratto via dalla città nella notte di fuoco e che ha appena salvato dalle onde portandola sulle spalle – e mentre parla, gli versa il filtro della calma che trasporta la coscienza in uno stato quasi di sogno, e quindi lo esorta a parlare sottovoce: lì presso, infatti, sul suo letto dorme, così ella finge, la vera Elena, che allora, dieci anni prima, gli dèi hanno rapito e hanno portato qui in Egitto, nella rocca del padre di Etra, dove ella, sempre protetta, ha dormito tutto quel tempo senza invecchiare. / La stanza vicina è invasa all'improvviso da una luce sfolgorante, una tenda si spalanca, su un grande giaciglio Elena apre gli occhi, discende, e con un gesto virgineo china il capo sulla spalla di Menelao ed egli non sa resistere all'eccesso di un'insperata felicità; egli crede a ciò che gli è davanti come a una meravigliosa realtà. Elena chiede sussurrando a Etra di rapire lei e lui per arte magica in qualche luogo dove sia ignoto il nome di Elena, dove di Troia e della grande guerra [*dem großen Krieg*] nessuno abbia mai sentito parlare. Con un bisbiglio Etra acconsente, la coppia riunita [*die Wiedervereinigten*] varca la soglia della stanza da letto e cala il sipario.

Atto II. Elena e Menelao si destano insieme in un boschetto di palme ai piedi dei monti dell'Atlante. L'inganno è apparentemente riuscito, ma in realtà ha restituito a Elena solo una metà di Menelao, anzi meno della metà. Egli ora, come si sveglia dalla magica notte d'amore [*zauberischen Liebesnacht*] (essi hanno, infatti, compiuto

dormendo un aereo viaggio trasportati dal manto fatato di Etra), volge un timido sguardo alla donna stupenda [*herrliche Frau*]. La verità è che ne ha paura. Perché la sua confusa immaginazione tiene per certo che nella notte precedente, là sull'isola di Era, egli abbia ucciso la vera Elena con la terribile spada ricurva, Elena che gli ha causato tanto dolore e per la quale egli ha ucciso Paride – e che costei che lì gli sta davanti, costei troppo giovane, col suo volto innocentemente sorridente, sia solo un'immagine, un'aerea sirena, [*ein Spiegelbild, eine Luftsirene*] che la maga egiziana gli ha messo tra le braccia per confortarlo. Egli è invece, e rimane, Menelao, l'assassino e l'inconsolabile vedovo dell'Elena troiana. Il deserto intorno al bosco di palme non resta a lungo spopolato; lo attraversano sceicchi, nomadi sovrani a cavallo, e uno di loro, con suo figlio ed il seguito, s'imbatte nei due stranieri solitari, ed ecco che subito si rinnova ancora la stessa situazione di allora, in patria, attorno alla donna bellissima [*schönste Frau*], anche se qui nessuno ne ha mai udito il nome; la desiderano, il padre e il figlio, intendono strapparla a Menelao, i due sono pronti a uccidersi l'un l'altro per amore di lei. Ma tutto ciò a Elena è quasi indifferente, ella ha un solo pensiero, riconquistare Menelao del tutto, perché comprende lui e i suoi sentimenti più profondamente di quanto egli non comprenda se stesso, e dunque prende una decisione, la più ardita e pericolosa: destarlo dalla trance, dallo stato di divisione interiore, dalla mezza follia [*aus dem Trance, dem Zustand der Zerspaltenheit, des halben Wahnsinns*] nella quale egli si muove – e far sì che egli si liberi dall'inganno e che riconosca in lei il colpevole – colei che egli è destinato a punire. / E tutto ciò le riesce, perché in lei c'è una demoniaca forza del volere [*eine dämonische Kraft des Willens*]. Le viene di nuovo in aiuto anche Etra: costei possiede il liquore che annulla l'efficacia del succo dell'oblio. Elena lo versa allo sposo per berlo insieme, e come Menelao, divenuto pienamente cosciente, posa lo sguardo su di lei e, ormai risoluto come prima a punirla, alza da vendicatore la spada, Elena sorride alla spada e al suo uccisore, ed egli — egli, appena la riconosce, appena sa riconoscerla del tutto, lascia cadere la spada e si abbandona nelle sue braccia, innamorato e riconciliato [*liebend und versöhnt*]: sposo della sua sposa, amante di colei che lo ama [*Gatte der Gattin, Liebender der Geliebten*] – nonostante tutto. Riuniti si allontanano per sempre, sovrano e sovrana [*König und Königin*], sul trono nel palazzo di Sparta.

Tre nuclei semantici paiono imporsi: il *Phantom*, ovvero il fantasma di Elena (laddove renderemmo *Gespens*t, riferito a Paride, con *spettro*, poiché si tratta della presunta apparizione di un morto), e poi due caratteristiche tradizionali della Troiana, la *bellezza* e la *volontà*. Elena è proprio *die Schönste*, la bellissima, la più bella, riconoscibile 'figura' di quell'Afrodite che per Walter Friedrich Otto, nel fondamentale *Die Götter Griechenlands* (titolo massimamente schilleriano),

“è la più bella fra le donne [...], rappresentante della bellezza e della grazia femminile medesima, circonfusa dal vaporoso alone della voluttà”. Tanta bellezza, tuttavia, non è intesa da Hofmannsthal in senso meramente seduttivo o decorativo. Elena è bella e, per Serpa, ‘colpevolmente ardita’; noi preferiamo intendere *frevelhaft* con *empiamente*, perché agli occhi di Menelao non è soltanto ‘colpevole’ (tutti possono esserlo: quante colpe e retaggi di sangue, per gli Atridi!), ma piuttosto ‘sacrilega’, avendo gravemente contaminato quell’idea di matrimonio, trionfante dal *Cavaliere della rosa* all’estrema *Arabella*, come ‘sacro, santo stato coniugale’ (*heilig Ehestand*, appunto, in *Der Rosenkavalier*). Bellezza e audacia s’intrecciano esaltandosi come *dämonische Kraft des Willens*, quale *demoniaca forza della volontà*: l’aggettivo fa intuire che dentro la donna s’agiti la soprannaturale possanza del dio, un principio divino che sta tra Afrodite, madrina e garante di bellezza, ed Era che attraverso di lei poté scatenare il suo odio contro i Troiani, dappoiché Paride ebbe a preferirle un’altra nella mitica gara di bellezza. Ma *dämonische Kraft* finisce con l’evocare il *demonico*, l’istinto fortissimo al pensiero-azione, alla mirata volontà (*Willen*). La bellezza può essere *strumento*, se agita dalla volontà, può essere *condanna*, se giudicata dalla mente: e s’è visto come, in Euripide, essa sia considerata una maledizione dalla stessa sua portatrice. Hofmannsthal usa poi, in riferimento alla valutazione soggettiva di Menelao, il termine *Spiegelbild*, che Serpa rende con ‘immagine’ ma noi intendiamo, letteralmente e prospetticamente, come *immagine riflessa*. Intanto, la situazione stessa dell’eroe, che non riesce ad attribuire corporeità reale al simulacro di Elena (ne ha buona ragione, persuaso com’è di averla uccisa), sembra introdurre il tema di un pellegrino, o più ‘germanicamente’ vogliam dire di un *Wanderer?*, che proiettato in un mondo sconosciuto, magico-ludico e soprannaturale insieme, mette a prova i suoi stessi sensi di fronte all’eccezionalità degli eventi. Menelao è in *Trance*, obnubilato, addormentato, storditamente rapito. La sua può dunque assomigliarsi alla condizione di Dante, che dinanzi all’esperienza umana e sovrumana nel viaggio oltretombale, in specie paradisiaco, si muove tra stordimento ed esaltazione, tra meraviglia immaginante e inganno-moltiplicazione dei sensi. Se Menelao crede di vedere un fantasmagorico gioco di specchi in quello che non è inafferrabile fantasma ma corpo possedibile, il pellegrino paradisiaco, nel cielo della luna (e quanta luna v’è, nell’*Elena egizia*; e quanto lunaticamente *incostante* è stata Elena, decisa ora a riscattarsi per sempre agli occhi dello sposo e di tutti noi), dinanzi alle figure luminose che intravede le scambia per immagini

riflesse, laddove si tratta di vere *sustanze*, come Beatrice spiegherà all'ancora inesperto compagno di viaggio, incorso nell'errore contrario a *quel ch'accese amor tra l'omo e il fonte* (Narciso, che scambiò per forma altrui la propria, colà rispecchiata). Dicevamo che *Spiegelbild* assume valore prospettico: intanto può portarci, indietro, verso *Der Rosenkavalier*, dove il rito della galante *sensiblerie* settecentesca passa per l'uso letterale e simbolico di quell'oggetto, e giusto guardandosi allo specchio la principessa Maria Teresa, la Marescialla, può riflettere sulla sua stessa bellezza che, destinata a 'passare', le fa venire in mente, tra qualche contenuto soprassalto di nostalgia, un misteriosamente 'vero' interrogarsi sulla vita. Citiamo senz'altro dalla ineguagliata versione di Tommaso Landolfi: *Io ricordo una certa ragazza, / messa, a malapena uscita dal chiostro, nel / santo stato coniugale. / (prende lo specchio) / Ora dov'è? Sì, / (sospirando) / cerca le nevi del passato inverno!... / Faccio per dire. / (Calma) / Ma come può essere vero / che fui la bimba Resi un giorno, / e che una volta anch'io diventerò una vecchia! / Vecchia signora, vecchia marescialla... / «Eccola lì, la vecchia dama Resi!» / Ma come può accadere? / Perché mi fa questo, il buon Dio? / Eppure sono sempre la stessa. / E se davvero deve farlo, / perché mi lascia vedere ogni cosa / con mente tanto chiara! Perché non me lo tien / nascosto? È tutto quanto così incomprensibile. / E siamo apposta qui / (sospirando) / per ciò soffrire.* L'immagine, letteralmente riflessa, denuncia simbolicamente in questo *specchio delle mie brame* quanto ci piacerebbe definire una *Jugendsdämmerung*, un crepuscolo della giovinezza. Speranze e memorie, trafitture e nostalgie, che finiranno col convergere e quasi affluire in una Helena "eternamente nuova, leggera e beata" come l'Afrodite di Otto, rispetto all'evanescente *Spiegelbild* con cui se la raffigura (perché lo vuole o perché lo teme?) Menelao: anche per lei sono passati i lunghi anni della guerra sanguinosa e del travagliato dopoguerra, ed è tempo di ricostituire l'armonia familiare, di ridonarsi al casto amore coniugale, di rinunciare alla sregolata giovinezza. Su questa linea, stavolta spingendo in avanti la prospettiva, sarà il rimescolamento misuratamente comico e lievemente patetico di *Arabella* a dover dir la sua, mentre l'estremo *Capriccio* di Strauss, sceneggiato con Clemens Kraus, si chiuderà nel segno di quello *Spiegel* nel quale vorrà fugacemente contemplarsi, libera dalla 'necessità del vincolo', l'incostante e forse volubile, ma per ciò stesso così *donna*, Madeleine, così sfuggente e 'doppia' nel suo rapporto, tra patetico e misterioso, con l'uomo, con l'altro: commettiamo peccato di lesa maestà se ci vien fatto di pensare alla Madeleine di Boileau-Narcejac

(nel romanzo *D'entre les morts*), e da lì alla Kim Novak della tragedia romantica in forma di film giallo, *Vertigo* di sir Alfred Hitchcock, ovvero alla – italianamente – *Donna che visse due volte*?

In questo tentativo di delineare, attraverso la stessa lettura-parafrasi di Hofmannsthal, alcuni tratti 'ideologici' di *Die ägyptische Helena*, non sarà sfuggito il richiamo, pur così rapido, al *Groß Krieg*, alla grande guerra. 'Grande', certamente, la guerra di Troia, per durata, forze in campo, lutti, distruzioni, migrazioni, conseguenze postbelliche: si pensi alle diversamente avverse fortune di Aiace e di Ulisse, al crudo fato di Agamennone, alla diaspora dolorosa delle donne troiane. Grande, per quanto ad essa è legato di canto, poesia, epos, tragedia, che ne fanno la guerra più famosa del mondo, e proprio perché mitica. Ma come non pensare, insieme, a quella che, per Hofmannsthal e poi – attraverso la lezione della storia e della memoria – per tutti, è rimasta la Grande Guerra (e per noi italiani, *anche* grazie all'agrodolce capolavoro di Mario Monicelli, coi formidabili Sordi e Gassman a 'giocarci' su fino, tuttavia, a morirne)? Nel 1915, con l'articolo *Guerra e cultura*, in forma di lettera (Rodaun, 20 maggio) al *Signor caporedattore* del «Berliner Tageblatt», così Hofmannsthal argomentava: *A noi sembra che a questa guerra, per come possa concludersi, seguirà un nuovo orientamento degli spiriti, sia qui da noi sia in tutta l'Europa. Un evento di proporzioni gigantesche come di fatto è questa guerra non può esser altro che la conclusione di un'intera epoca, un evento che riassume in sé le sue più profonde tendenze, portandole ad espressione in una grandiosa dissonanza. Quel che stiamo vivendo è come una frana che sta seppellendo l'Europa; eppure quest'evento, osservato da lontano, riuscirà un giorno ad avere un suo preciso posto anche nella storia dello spirito.* Appena un paio d'anni dopo la fine del conflitto, lo scrittore si dedicava a un *Lustspiel* come *Der Schwierige* ("L'uomo difficile"), la sua più bella commedia in prosa: ivi Hans Karl, che altrove definivamo «un felice impasto di puškiniano Onegin e musiliano Ulrich, non senza un pizzico di wildiano *Ideal Husband*», parlando con l'appassionata Antoinette ricorda la dolorosa esperienza della trincea, dove ogni cosa, proprio perché tragica, diventa più vera, potendovisi apprendere la severa lezione etica e conoscitiva del dolore: *Questa è la santa verità, lo so, devo averlo sempre saputo, ma soltanto laggiù mi è diventato chiaro: esiste un caso che apparentemente fa di noi tutto ciò che vuole... ma nel turbine che ci scaraventa di qua e di là, in mezzo alla nebbia e all'angoscia, sentiamo e sappiamo che esiste anche una necessità, che ci sceglie d'attimo in attimo, che passa in*

*silenzio rasente al cuore leggera come un soffio eppure tagliente come una spada. Senza di essa laggiù non sarebbe stata più una vita, ma solo un brancolare alla cieca come una bestia. La grande guerra, dunque: quella che travolgendo l'impero asburgico, con la poderosa forza centripeta della sua storia, portava a dissolvimento un'antica idea d'Europa tuttavia postulando la necessità di una nuova. Un grande trauma, per il combattente Hugo, che tra le nebbie fumiganti della terribile crisi (post)bellica, e le carni sanguinolente della sua Austria amatissima (ch'era per lui anche Italia e arte italiana: «Si tratta di una ellissi che ha come centro le Alpi austriache e come fuochi Venezia e Vienna», annota stupendamente Hermann Broch), annunciava le proprie idee nella conferenza di Cristiania (Oslo) del 1916: *La guerra come crisi storica, fine dei crediti materiali e ideali. / Le convenzioni vengono ridotte improvvisamente alla loro reale forza costrittiva. / Il contesto mondiale si svela come un grande compromesso, fattosi critico, tra le forse spirituali e giuridiche; tutte le forme di pensiero temporalmente determinate, tutto quel che è stato attivato nella forma del contrat social si sfalda. // Analogie: / a) fine del panellenismo politico nella guerra del Peloponneso; / b) fine del diritto statale repubblicano inteso come religio nella crisi dei cesari; c) fine della Chiesa come universale presidio delle coscienze (praesidium conscientiarum) con la crisi luterana. / Tutte queste sono vecchie forme di pietà che, pur morendo, producono ancora nell'umanità il loro contenuto trascendentale. La loro morte è perciò un evento spaventoso. (Tutte le forme di pietà derivano dalla rivelazione, ogni convenzione dall'esperienza spirituale degli individui). / Il concetto di Europa: siamo cresciuti con esso. Il suo crollo è per noi un'esperienza sconvolgente. Asserti senza conforti consolatori, poi contrastati da un'incoercibile 'necessità della ripartenza' in nome di una rifondazione dell'idea d'Europa; ma intanto attestatisi con sereno dolore intorno alla testimonianza di una crisi epocale, che per acuta lungimiranza è morale, spirituale, individuale (come si legge in *Sguardo sulla situazione spirituale dell'Europa*): I danni che la guerra ha cagionato a tutti gli stati e ai singoli individui risultano talmente ingenti, le sue conseguenze materiali talmente pesanti e intricate, e recano inoltre una tale preoccupazione e un tale affanno alla fantasia e alla vita affettiva delle singole persone, che tutto ciò non si può esprimere con un solo sentimento e in ogni caso non in modo chiaro e risonante, ma solo in una maniera tanto stordita quanto propria a tutti coloro che vivono un'esistenza spirituale: noi ci troviamo in una delle più pesanti crisi spirituali che hanno sconvolto l'Europa forse dal XVI secolo**



*in poi, se non addirittura dal XIII, tanto che sorge spontaneo il dubbio se l'«Europa» – assumendo tale termine nell'accezione di un concetto spirituale – sia cessata di esistere. L'idea d'Europa hofmannsthaliana, che la grande guerra sommuove dalle fondamenta, è nobile e ardita, animata da un concetto elevatissimo di cultura: Si tratta dell'antica Europa, quella che poggia sulla sintesi fra il cristianesimo occidentale e una classicità penetrata nel sangue, e di una Russia protesa verso l'Asia: ecco ciò che sta di fronte in Goethe e Dostoevskij.*

Ecco dunque il primo presupposto storico-morale della *Ägyptische Helena*: lo sfondo ancora incombente e cogente del *groß Krieg*, cimento di lacrime e di sangue, idealità e miserie, dal quale tutti escono segnati e trasformati, sbandati e incerti tra strascichi dell'odio vendicativo e aspra necessità di una pacificazione armonizzante. Non solo distruzione e rancore, infine, ma rivendicazione di una difficile nuova idealità. L'altro è, non può non essere, la grecità come scaturigine culturale dell'Occidente: e qui occorrerebbe rifare, e non faremo, la storia di *tutto* Hofmannsthal, tra lirica e prosa, drammi in versi e melodrammaturgie. Ci limitiamo a trarre qualche passaggio rivelatore da interventi 'marginali' ma più direttamente indicativi di un'intenzione ideologica. In *Retaggio dell'antichità. Discorso in occasione di una celebrazione tenuta agli Amici del liceo classico* (1926), animato da uno spirito sincretistico che ci piacerebbe definire dantesco, dopo una rapida e tagliente valutazione del grave sbandamento morale seguito alla guerra si può leggere: *Ciò di cui Vi fate garanti è lo spirito dell'Antichità; un nume tanto grande che nessun tempio lo può contenere, sebbene molti gliene siano consacrati. / È il nostro stesso pensiero; è ciò che ha formato l'intelletto europeo. / È l'unico fondamento della Chiesa ed è impossibile isolarlo dal cristianesimo, diventato religione universale; senza Platone e Aristotele non ci sono Agostino e Tommaso. / È la lingua della politica, il suo elemento spirituale, grazie a cui le mutevoli forme di essa, che sempre ritornano, possono entrare nella nostra vita spirituale. / È il mito della nostra esistenza europea, la creazione del nostro mondo spirituale (senza il quale non può esistere il mondo religioso), l'affermazione del cosmo contro il caos ed esso abbraccia l'eroe e la vittima, l'ordine e la trasformazione, la misura e l'iniziazione. E infine, come ideale e concreto introibo al mito rinnovato di Elena d'Egitto, un cenno va fatto all'articolo *Grecia*, del 1922, ovvero a uno di quei *theoretischen Schriften* su cui si sofferma lo specialista d'antica scuola Walter Jens: un resoconto di viaggio nel quale intento progettuale e altezza d'eloquio virano verso la solennità della rivelazione. Il*

viandante mitteleuropeo si lascia dietro, almeno per il momento, un Goethe curiosamente sentito troppo 'romano' (ancora ellenismo *contra* latinità, dunque, come in una genealogia 'germanica' che si rispetti, e già – non ce ne voglia Hofmannsthal – wagneriana); e con lui quel Winckelmann vincolato al suo culto della ideale 'serenità': *Ci ritroviamo nel vestibolo della nostra nostalgia e sentiamo di aver perso le nostre guide. Ancora fino a poco fa, mentre la nave solcava le acque siciliane, quelle della «Magna Grecia», Goethe era con noi. Rimasto indietro, così come rimangono alle nostre spalle le cose italiane, d'un tratto lo sentiamo romano. La grande testa della Giunone Ludovisi si frappone tra lui e noi. Ci sovviene che egli non ha mai scorto una vera opera antica, né ha visto una statua del quinto secolo, e la serenità in cui faceva affondare, assieme a Winckelmann, la sua antichità, è per noi la disposizione di un determinato momento dell'anima tedesca, niente più. E paiono retrocedere anche figure culturali già determinanti per l'educazione estetica (Schiller sarà presto chiamato in causa) di questo Hofmannsthal così 'risentito': Burckhardt e Bachofen, Rohde e Fustel de Coulanges, *incomparabili interpreti dell'oscuro sottofondo dell'anima greca, potenti fiaccole che hanno fatto risplendere un mondo sepolcrale*. Dinanzi alla luce dell'Asia minore, della Palestina, della Persia, dell'Egitto, il viaggiatore-affabulatore si trova a comprendere, quasi d'un subito, *l'unità della storia che da millenni determina il nostro destino interiore*, e ancora: *Le astuzie di Odisseo, l'ironia di Platone, l'insolenza di Aristofane: c'è una mirabile identità in tutto ciò, e la formula di tale identità è questa luce*. Ecco una presenza che non t'aspetteresti: l'insolente, sboccato, implacabile, farsesco Aristofane, il medesimo che nel 411, un anno dopo l'*Elena* euripidea, metteva in scena la *Lisistrata* e le meno frequentate ma irrinunciabili *Tesmofoiazuse*, dove le allusioni a quell'opera 'femminile' di Euripide (e a *Ione*, gemella persino più radicale nella peripezia patetico-romanzesca) si ripetono, e dentro un gran gioco di travestimento s'immagina un buffo donnesco processo allo sfortunato tragediografo, reo di mettere in pessima luce le donne col pretesto di tutelarne la causa: e, *more solito*, di tenere sovversiva scuola d'ateismo (Joseph Ratzinger l'avrebbe definito, senza meno, un 'relativista'). Tornando ora a Hofmannsthal, a quegli scenari ellenici di prima e assoluta fondazione (*Qui o in nessun luogo è nato l'individuo: ma a un destino divino e sociale*: Platone e Aristotele sembrano darsi la mano), la luce incomparabile forgia un ordine che rallegra il cuore; non c'è una parola che lo renda meglio di «musica»: ma esso è più che musica. Nel 1922, a tanta distanza dalla*

‘crisi della parola’ di *Ein Brief* (“Lettera di Lord Chandos”) e dal fecondo incontrarsi con Richard Strauss nel nome di *Elektra* volta in melodramma, quel cultore come pochi della *religio* poetica confermava sofferatamente la ‘necessaria’ iniziazione alla musica, rito perpetuo di riscoperta e inveroamento, nuova irrinunciabile ‘verità’ della parola stessa: ma s’impone altresì un oltremusicale *genius loci*. Chi disserta con tanta forza prospettica ha già nell’interiore movimento dell’animo, se non proprio nella piena coscienza della mente, quell’Elena di cui scriverà siffattamente, nel settembre 1923, a Strauss: «Già da tempo pensavo di donarLe la gioia della *Helena* nell’anno in cui Ella fa sessant’anni e io cinquanta. Ma è incerto, si sa, tutto ciò che dipende dall’ispirazione» (dove il tedesco *Einfall* suggerisce un quasi capriccioso *impulso*). Si annunciava un modo ‘leggero’ di uscire dai viluppi mistici e quasi iniziatici di *Die Frau ohne Schatten* (“La donna senz’ombra”), arduo, esoterico, eccelso capolavoro del 1919: ma quella programmata leggerezza si sarebbe tramutata in nuovo fervore etico di ‘rifondazione’. Certo è che Hofmannsthal, nella tersa prosa del 1922, agitava e verteva in parola cristallina le antiche ragioni del mito ellenico ed ‘elenico’; leggiamo infatti: *Ma gli dei e le dee erano statue di carne e di sangue, dai loro occhi sotto la fronte grave, quasi severa, avvampava il fuoco del sangue; e in quest’aria che stende intorno a ogni forma, foss’anche quella di un ramo in fiore, un velo di reverenza e di desiderio al tempo stesso, presagiamo lo sguardo con cui Paride, il pastore solitario, giudicò le tre dee, quando gli si fecero incontro sotto un cielo costellato di lampi, fiere e ardenti di gelosia reciproca, disposte a offrire tutto per conquistare la palma della vittoria*. Faceva in tempo a prendere rimotivate distanze da Winckelmann (è l’audacia non temeraria di un artista che, in nome appunto dell’arte e di null’altro, ma di un’arte tutta tramata di pensiero, può onestamente dissentire da un genio): *La nostra scolorita visione winckelmanniana, che aveva portato il bello troppo vicino al grazioso, e a un grazioso snervato – troppo vicino a Canova! – e che è ancora sempre in agguato in noi da qualche parte, ci aveva fatto dimenticare quanto la bellezza sia apparentata alla forza e la forza a tutto ciò che di terribile e minaccioso c’è nella vita*. Parole che paiono preparare il mito vigoroso, doloroso, persino angoscioso, ma infine ‘redento’, dell’*Elena* che si approssima: a maggior ragione se volessero annunciare, in sottopelle, una larvata palinodia dalle delizie rococò di un’opera piccola, complessa e perfetta come *Ariadne auf Naxos* (1912-1916), dove il patetismo contenuto dei vinti d’amore fa a gara col ludismo scatenato delle maschere resuscitate, e l’ellenismo

circonfonde il tutto di nostalgiche ironie miniaturizzanti. Elena, giusto lei, verso il finire campeggia: *Qui però davanti a queste potenti vestigia ci ricordiamo che Castore e Polluce erano fratelli di Elena ed erano predoni, ladri di donne e violenti lottatori*. Quei dioscuri, ricordiamo, che provvedono *ex machina* a sciogliere l'estremo inghippo dell'*Elena* euripidea, domando il furore baldanzoso di un Teoclimeno finalmente ridotto a ragione. E chiudiamo queste note preparatorie con un urgente richiamo a quel Goethe sul cui nome, in devoto ma 'necessario' senso di lontananza, si apriva di fatto l'articolo del 1922. Perché l'Elena moderna, la più grande cui Hofmannsthal *debba* guardare nonostante l'inevitabile e irrinunciabile distanza, è quella sontuosamente chiamata ad aprire l'atto terzo della seconda parte del *Faust*. Si tributa così l'estremo omaggio a un passato che, nel suo valore assoluto, si contempla con qualche perturbamento perché consapevoli di un impossibile ritorno: *Non voglio tentare di aggiungere una seconda descrizione, che abbia per oggetto quel che vi è di eroico nel paesaggio greco, a queste righe, che dicono tutto ciò che si può dire di questo paesaggio senza divagare nel romantico; ed è proprio sulle pendici del Taigeto che la nostra fantasia – e anche quella di Goethe – colloca le nozze di Faust e di Elena*. Nella nostra fantasia si fa strada, tra l'impervia smagante solitudine di un mondo per sempre 'antico', il mito personale di Elena d'Egitto.

### Riferimenti bibliografici

- Aristofane, *Le commedie*, a cura di Benedetto Marzullo, Roma, Newton Compton, 2003.
- Bettini Maurizio – Brillante Carlo, *Il mito di Elena. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2002.
- Broch Hermann, *Hofmannsthal e il suo tempo*, a cura di Saverio Vertone, ivi, Editori Riuniti, 1981 (ed. or. *Hofmannsthal und seine Zeit*, in *Dichten und Erkennen*, Zürich, Rhein Verlag, 1955).
- Euripide, *Elena*, a cura di Massimo Fusillo, Milano, Rizzoli, 1997.
- Euripide, *Tutte le tragedie*, a cura di Filippo Maria Pontani, Roma, Newton Compton, 1991.
- Gallet Louis, *Thaïs*: libretto compreso nell'edizione discografica diretta da Lorin Maazel (New Philharmonia Orchestra), con Beverly Sills e Scherril Milnes, Emi 1976-1995 (2 cd).
- Gioviale Fernando, *La danza sull'abisso. Il «santo stato coniugale» di Hofmannsthal e Strauss*, «Il castello di Elsinore», XVI (2003), n. 48, pp. 71-123.
- Goethe Johann Wolfgang, *Faust*, a cura di Franco Fortini, Milano, Mondadori, 1984 (1970).
- Hofmannsthal Hugo von:
- Il libro degli amici*, a cura di Gabriella Bemporad, Milano, Adelphi, 1996 (1980) (ed. or. *Buch der Freunde*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1952, 1959).
- Dramen*, IV, herausgegeben von Herbert Steiner, ivi 1958.
- Die ägyptische Helena – Elena egizia*, libretto originale e versione italiana di Franco Serpa, in Aa. Vv., *Elena egizia*, Cagliari, Fondazione Teatro Lirico, 2001. Vi si legge, in doppia lingua, *L'argomento, narrato da H. v. H.*
- Il cavaliere della rosa*, tr. it. di Tommaso Landolfi, ivi, Rizzoli, 1980 (ed. or. *Der Rosenkavalier*, London, Adolph Fürstner, 1911-1912).
- L'uomo difficile*, a cura di Gabriella Bemporad, ivi, Adelphi, 2001 (1976) (ed. or. *Der Schwierige* [1918], Stockholm, Bermann-Fischer Verlag, 1948).
- La rivoluzione conservatrice europea*, ed. it. a cura di Jan Bednarch e Renato Cristin, Venezia, Marsilio, 2003 (comprende, con altri, gli articoli citati nel testo).
- Hofmannsthal von Hugo – Richard Strauss, *Epistolario*, a cura di Willi Schuh, ed. it. a cura di Franco Serpa, Milano, Adelphi, 1993 (ed. or. *Briefwechsel*, Zürich, Atlantis Verlag, 1952, 1978).

- Jens Walter, *Hofmannsthal und die Griechen*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1955.
- Landolfi Andrea, *Hofmannsthal e il mito classico*, Roma, Artemide, 1995.
- Meilhac Henri, Halévy Ludovic, *La belle Hélène*: libretto compreso nell'edizione discografica diretta da Marc Minkowski (Les Musiciens du Louvre – Grenoble), con Felicity Lott e Yann Beuron, EMI-Virgin 2001 (2 cd).
- Modugno Maurizio, *Invito all'ascolto di Massenet*, Milano, Mursia, 1994.
- Omero, *Odissea*, nella versione di Ippolito Pindemonte, a cura di Marta Savini, ivi 1993.
- Otto Walter, *Gli dèi della Grecia. L'immagine del divino nello specchio dello spirito greco*, a cura di Giampiero Moretti e Alessandro Stavru, tr. it. di Giovanna Federici Airoidi, Milano, Adelphi, 2004 (ed. or. *Die Götter Griechenlands. Das Bild Göttlichen im Spiegel des griechischen Geistes*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1987).
- Ovidio, *Heroides*, a cura di Nicola Gardini, ivi 1994.
- Pascoli Giovanni, *Tutte le poesie*, a cura di Arnaldo Colasanti, Roma, Newton Compton, 2001.
- Porte Danielle, «*Beau comme l'antique*»: *l'Antiquité dans l'opéra au XIXe siècle (1870-1914)*: Aa.Vv., *Le livret d'opéra au temps de Massenet*, Actes du colloque des 9-10 novembre 2001 (Festival Massenet), sous la direction d'Alban Ramaut et Jean-Christophe Branger, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2002.
- Rohde Erwin, *Psiche* (I. *Culto delle anime presso i Greci*. II. *Fede nell'immortalità presso i Greci*), tr. it. di Ernesto Codignola e Aldo Oberdorfer, Roma-Bari, Laterza, 1989 (ed. or. *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, Freiburg im Brisgau, 1890-1894).
- Seneca, *Teatro*, a cura di Giovanni Viansino, Milano, Mondadori, 1993.
- Verdi Giuseppe, *Tutti i libretti d'opera*, a cura di Piero Mioli, Roma, Newton Compton, 1996 (II: per il libretto, in doppia lingua, del *Don Carlos*).



## INNOCENZA GIUDICE RIZZO

### EURIPIDES, *BACCHAE* 996-1004

A parità di condizioni, l'interpretazione che implica meno ipotesi dev'essere considerata, in generale, la più probabile.

C. Ginzburg, *Indagini su Piero*, 8, Torino 1982

“Tandem pervenimus ad locum totius tragoediae difficillimum, quem ut insanabilem uncinis inclusit et intactum reliquit Brunckius. In variis (inquit) et discrepantibus doctorum virorum conjecturis nihil quod probabile, nedum certum sit, video: neque is ego sum qui Camarinam illam audere moveam.” Così si esprime Elmsley nella sua edizione delle *Baccanti*<sup>1</sup> ai vv. 1000-1009. Né si tratta di un giudizio isolato, ma di una convinzione ampiamente condivisa, se, qualche anno più tardi, un altro studioso – Matthiae<sup>2</sup> – annotava rincarando la dose: “Totus hic locus difficillimus est non solum huius tragoediae, sed omnium Euripidis tragoediarum, quem ipse Brunckius audacissimus alioqui non emendator, sed versuum fabricator, insanabilem vocat”.

Tale opinione, del resto, continua ad essere diffusa tra gli studiosi successivi fino ad oggi, come è facile accertare consultando il commento più recente della tragedia – quello di R. Seaford<sup>3</sup> – il quale ritiene che il brano presenti così tanti problemi di senso da non essere emendabile.

Sarebbe a questo punto il caso di seguire il suggerimento di Brunck<sup>4</sup>, il quale invitava il lettore a non prendere in considerazione questo passo: “Hunc et novem sequentes versus... praetereat lector, nisi si quis in eorum emendatione ingenii vires experiri velit; sed id non ante adgrediatur quam Divae criticae litaverit”, se non fossi dell'avviso che la corretta lettura di esso sia condizione ineludibile per una persuasiva esegesi dell'intera tragedia.

---

<sup>1</sup> Elmsley 1822, p. 122 *ad* vv. 1000-1009.

<sup>2</sup> Matthiae 1815, p. 192 *ad* v. 957 sg.

<sup>3</sup> Seaford 1996, p. 229 *ad* vv. 1002-1007.

<sup>4</sup> Brunck 1780, p. 416, *ad* v. 990.



Questi versi, infatti, coinvolgono l'esatta comprensione del significato della σωφροσύνη e della dialettica – drammaticamente sviluppata nella tragedia – tra specie giuste ed errate di conoscenza (σοφία / τὸ σοφόν), nodi concettuali fondamentali del dramma, preziosi per l'intelligenza dell'universo culturale del poeta, almeno in questo momento conclusivo della sua esistenza.

Quanto al valore della σωφροσύνη mi sembra che esso si leghi strettamente al problema di fondo del dramma, rappresentato dal contrasto tra due religioni, una "laica", incarnata dalla saggezza razionale di Penteo, l'altra che chiamerei "rivelata", fondata sulla manifestazione personale del dio.

Se è vero che il contrasto è tra il razionale e l'extrarazionale, è egualmente vero che esso in Euripide resta tale e non si compone. Non solo, ma sembra addirittura incompontibile, ove si pensi alla crudeltà, umanamente inaccettabile, di un dio come Dioniso, che induce una madre a fare strazio del corpo del proprio figlio. All'uomo nella tragedia euripidea non resta che il dolore; ed è sul dolore di una madre che si pone in tutta la sua evidenza e sul rifiuto del culto dionisiaco e dei suoi riti, evidenziato da una triplice martellante anafora, che si chiude il dramma (vv. 1384-1386):

μήτε Κιθαιρῶν ἔμ' ἴδοι' μαρὸς  
μήτε Κιθαιρῶν' ὅσσοισιν ἐγώ,  
μήθ' ὅθι θύρσου μνημ' ἀνάκειται.

L'esperienza misterica, dispensatrice di conforto e di gioia per coloro che ad essa si accostano con abbandono, si è dialettizzata ed è questo un dato emblematico della drammaturgia euripidea e della sua inquietitudine.

E tuttavia, come è stato osservato<sup>5</sup>, se l'effetto complessivo dell'opera è pessimistico, c'è in essa, nondimeno, un barlume di speranza, ove si consideri che l'εὐδαιμονία potrebbe essere conseguenza di una σωφροσύνη, che comprenda il dionisiaco ed eviti il rifiuto delle sue richieste, che nella tragedia è costantemente eguagliato alla ὕβρις. Significativi a questo proposito i vv. 1341-1343:

εἰ δὲ σωφρονεῖν  
ἔγνωθ', ὅτ' οὐκ ἠθέλετε, τὸν Διὸς γόνον  
ἠὲ δαιμονεῖτ' ἂν σύμμαχον κεκτημένοι

<sup>5</sup> North 1966, pp. 78-84.

e la promessa di una vita senza preoccupazioni per coloro che posseggono la γνώμαν σωφρόνα ai vv. 1002-1004. Tuttavia Murray legge γνώμῃν σωφρόνα<sup>6</sup>, e Dodds suggerisce γνώμῃν σωφρόν<ισμ>α θάνατος<sup>7</sup>.

Sono dell'avviso, comunque, che le proposte di questi studiosi, per quanto ingegnose, non valgono a risolvere i problemi posti dai vv. 1000-1004, così scabri e tormentati, se l'ultimo editore, Diggle<sup>8</sup>, considera ancora i vv. 1002-1007 un *locus desperatus* e vi appone le *cruces*.

La suggestiva lettura di Murray, che mantiene il testo trådito accentuando γνώμῃν σωφρόνα – col risultato di allungare la quinta sillaba e di ottenere due docmi – ed interpreta “sententiarum castigatrix in rebus divinis indeprecabilis Mors est”, si arena di fronte alla duplice obiezione di Dodds, il quale segnala che σωφρόνα sarebbe un *hapax* dal dubbio *status* tragico e che, soprattutto, ad esso non si può attribuire il valore di “*castigatrix*” come propone Murray e richiede il contesto. Nemmeno la congettura dello stesso Dodds (γνώμῃν σωφρόν<ισμ>α θάνατος), che pure ha goduto di notevole fortuna<sup>9</sup>, sembra immune da forti riserve. Alle obiezioni di Rijksbaron<sup>10</sup>, il quale di recente ha messo in dubbio la validità dei paralleli addotti dallo studioso a sostegno della sua proposta e a quelle di Willink<sup>11</sup>, secondo cui il testo suggerito presupporrebbe una prosodia poco abituale nei docmi, si può aggiungere la considerazione che questa lettura separando ἀπροφάσιςτος da θάνατος oscura un nesso molto importante nell'economia del dramma, che andrebbe, invece, mantenuto<sup>12</sup>.

Mi sembra a questo punto che “fatti i debiti sacrifici alla Dea della critica” sia opportuno tornare al testo trådito, per verificare se sia proponibile un'esegesi che, rispettando *sostanzialmente* la lezione del codice P, ne assicuri nello stesso tempo la congruenza contestuale, lessicale, metrica col solo ricorso ad una lieve integrazione resa ne-

<sup>6</sup> Murray 1963<sup>2</sup>.

<sup>7</sup> Dodds 1960<sup>2</sup>.

<sup>8</sup> Diggle 1994.

<sup>9</sup> Cfr. Roux 1970, p. 550 *ad* vv. 1002-1003: “J’ai adopté cette conjecture séduisante bien qu’elle suppose une prosodie peu habituelle dans une docmie”; Lacroix 1976, p. 227 *ad* vv. 1002-1003; Seaford 1996, p. 229 *ad* vv. 1002-1007.

<sup>10</sup> Rijksbaron 1991, p. 128 sg.

<sup>11</sup> Willink 1966, pp. 233-235.

<sup>12</sup> Così, tra gli altri, Roux 1970, p. 550 *ad* vv. 1002-1003 e Lacroix 1976, p. 227 *ad* vv. 1002-1003.

cessaria da un'omissione nel testo, di cui è, peraltro, facilmente individuabile la genesi.

I versi che tanto hanno imbarazzato i critici appartengono all'antistrofe del quarto stasimo. È questo un breve canto corale, costituito da un solo sistema strofico, in cui l'azione che sarà oggetto dell'episodio successivo è anticipata in un ritmo mosso ed agitato dal canto di trionfo delle Baccanti, che assaporano la rovina del loro persecutore e descrivono in un'esaltata visione ciò che sta verificandosi sul Citerone: la follia di una madre, la quale avvisterà, per prima, senza riconoscerlo, il figlio Penteo, che sta a spiare dietro un masso ed ecciterà le compagne alla caccia di quello che lei crede essere un mostro. Il coro può, ora, mostrare tutta la sua ostilità ed invocare le cagne di Lyssa perché infliggano al re di Tebe la punizione estrema. Tutta l'ode appare tramata con immagini appartenenti al mondo dell'animalità più cruda: alle cagne di Lyssa, che in apertura della strofe sono il segno metaforico della ferinità di tutto il complesso, seguono gli sconvolgenti interrogativi che il coro, con predizione inconsapevole, attribuisce ad Agave, la quale, riguardo alla generazione del figlio, si chiede qual madre mai l'abbia concepito, se una leonessa o una Gorgone libica, postulando in tal modo – sia pure inconsciamente – la propria identificazione simbolica con una belva.

L'efimnio fa eco fortemente tragica a questa angosciata domanda confermandola e ulteriormente motivandola con la certezza che l'essere ἄθεον, ἄνομον, ἄδικον<sup>13</sup> di Penteo è iscritto nella sua natura di figlio di Echione, che già l'antistrofe del secondo stasimo aveva cantato quale χθόνιον γένος, orrendo mostro, discendente dai denti dell'antico drago, non uomo mortale, ma sanguinario come gigante che si oppone agli dei (v. 537 sgg.).

L'antistrofe rappresenta in azione questo essere dalla mostruosa animalità, il quale con ingiusta mente (ἄδικῳ γνώμῃ), pretende di vincere con la forza l'invincibile mente saggia (τὸν ἀνίκητον ... γνώμην σώφρονα) di chi accetta le istanze del dionisiaco e non si macchia di ὕβρις respingendole<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Per un esempio simile di parechesi cfr. Gorg. *Pal.* 36, ἄθεον ἄδικον ἄνομον ἔργον, cit. in Roux 1970, p. 548 *ad* v. 995.

<sup>14</sup> Hermann (1823, p. 114 sg.) è l'unico filologo, a mia conoscenza almeno, che ha dato una corretta esegesi del v. 1001. Egli, tuttavia, modifica in modi inaccettabili il verso successivo (γνώμην σώφρον' ἃ θνατοῖς). Rijksbaron (1991, p. 127 sg.) recepisce al v. 1001 τὸν ἀνίκητον di Wilamowitz, legge θάνατος «δ' ἀπροφάσιτος» al v. 1002 e, stranamente, annota in apparato (p. 125) “«δ'» post Dodds addidi”.

Chiudono questa sezione del canto, in forte opposizione con ciò che precede, due γνῶμαι: nella prima, che il testo del manoscritto ci trasmette accostata per asindeto, si afferma che la morte che non cerca pretesti (θάνατος ἀπροφάσιστος) colpisce l'empio, nella seconda che vivere a misura d'uomo (βροτείως τ' ἔχειν) è vita senza dolori: alla condanna della ὕβρις di Penteo si accompagna il recupero di valori tradizionali e cioè l'affermazione del principio secondo cui non bisogna assumere atteggiamenti che vadano al di là della misura umana.

È questa una linea culturale che innerva tutta la tragedia, la troviamo formulata, sia pure in termini negativi, già nel primo stasimo, dove alla condanna dell'ἄνομος ἀφροσύνα degli uomini "dalle bocche senza freno", il cui destino è segnato dalla δυστυχία (vv. 387-389), si associa l'ingiunzione al τὸ φρονεῖν e alla conoscenza dei limiti di ognuno: idee chiave tradizionali, che rimandano allo spirito del precetto delfico μηδὲν ἄγαν.

La punizione della ὕβρις e l'invito a rispettare le tradizioni dei padri e la potenza dei numi sono ancora motivi preminenti nell'antistrofe del terzo stasimo, nella quale è celebrata con accenti eschilei<sup>15</sup> l'azione della giustizia divina che, anche se procede lentamente, tuttavia è volta a raddrizzare il comportamento degli uomini che onorano l'empietà (τούς τ' ἀγνωμοσύναν τιμῶν-/ τας, vv. 885-886).

I forti legami concettuali tra le antistrofi dei tre canti corali sono assicurati anche a livello lessicale da insistenti richiami verbali: agli uomini che praticano l'ἀγνωμοσύναν ... σὺν μαινομένῃ δόξῃ (vv. 884-887) rispondono quelli che μανείσα πρᾶπίδι muovono per vincere con la forza "l'invincibile mente saggia" di chi rispetta la divinità (τὰν ἀνίκατον ... γνῶμαν σώφρονα, vv. 1001-1002) e gli uni e gli altri condividono i modi dei μαινόμενοι καὶ κακόβουλοι φῶτες (vv. 399-401).

Il tema della morte implacabile che colpisce l'empio è, poi, un vero e proprio *leit-motiv* della tragedia, ove soltanto si osservi la frequenza in essa dei rimandi ad Atteone<sup>16</sup>, figlio di Autonoe, cugino germano di Penteo<sup>17</sup>, il cui σπαραγμός sul Citerone<sup>18</sup> prefigura quello del re di

<sup>15</sup> Cfr. Di Benedetto 1988<sup>3</sup>, pp. 36, 38.

<sup>16</sup> Ba. 230 (forse interpolato), 337, 1227, 1291.

<sup>17</sup> Ba. 229-230. Dodds (1960, p. 98 *ad* vv. 229-230) osserva che la famiglia di Cadmo è una creazione artificiale dovuta senza dubbio a qualche poeta tebano. Sull'argomento cfr. Wilamowitz 1922, p. 46.

<sup>18</sup> Ba. 1291 sg.

Tebe. Esempiare a questo proposito l'ammonimento che Cadmo rivolge al nipote nei vv. 337 sgg.: "Vedi la fine di Atteone, una fine tristissima, sbranato dai suoi cani, che aveva allevati lui stesso, ed avvezzi al sangue. Era nella boscaglia e si era vantato che nella caccia era più valente di Artemide. Tu bada che anche a te non accada lo stesso"<sup>19</sup>. Emerge con evidenza da questi versi il valore paradigmatico del destino di Atteone, assunto quale *exemplum* denso di rimandi al γένος di appartenenza e al luogo in cui si consumerà il dramma di Penteo<sup>20</sup>.

L'epodo, infine, riprende il tema della ferinità invitando il dio a mostrarsi sotto forma di toro o di drago dalle molte teste, spirante fiamme, perché getti un cappio mortale sul cacciatore che piomba sul gregge delle Menadi.

Alla luce di questa lettura riteniamo che si possa proporre il seguente testo, che riproduce sostanzialmente quello trasmesso dal codice P, con l'integrazione dell'aggettivo possessivo <σά> al v. 998 dovuta allo Scaligero e – interpungendo dopo σώφρονα – con quella della particella avversativa <δ'> dopo ἀπροφάσιςτος al v. 1001, che ritengo necessaria per ragioni di senso, di stile, di metro e la cui omissione in P può essere facilmente spiegata con un banale fenomeno di aplografia<sup>21</sup>. È ovvio, inoltre, che in questa ricostruzione del testo, la quale lega strettamente al v. 996 il pronome relativo ὅς con cui si apre l'antistrofe al v. 997, dopo γόνον γηγενῇ si segnerà una pausa debole e non fine di periodo<sup>22</sup>:

<sup>19</sup> La traduzione è di Diano 1970, p. 1018.

<sup>20</sup> Esistono molteplici versioni dell'ira di Artemide nei riguardi di Atteone. Secondo la più antica (Stesich. fr. 236 Page; Acus. fr. 33 Jacoby; Ps. Apollod. 3, 4), che risaliva probabilmente alle *Eee* (Malten 1911, p. 18 sgg.), Atteone, che non apparteneva ancora alla famiglia di Cadmo, aveva osato contendere a Zeus l'amore di Semele. Per Euripide, invece, Atteone fu punito perché si era vantato di essere cacciatore più abile di Artemide. La versione più nota è quella di Callimaco (*Hymn.* 5, 100 sgg.; cfr. Ovid. *Met.* 3, 138 sgg.) secondo la quale egli fu ucciso per aver visto involontariamente Artemide nuda al bagno. Sulle rappresentazioni figurate cfr. Devambez 1967, pp. 77-104; Guimond 1981, pp. 454-469. Coche de la Ferté (1980, p. 170 n. 187) ricorda che il destino di Penteo e di Atteone è associato in Nonno (XLVI, 305): ὠκύμορον Πενθῆα καὶ Ἀκταίωνα λιγαίνων. Esso, inoltre, è raffigurato congiuntamente sui sarcofagi di età romana, quale simbolo di empietà punita cfr. Turcan 1966, p. 432, n. 3, cit. in Roux 1970, p. 360 sgg. *ad vv.* 337-342. Quanto ai figli di Ino, la terza sorella, uno, Learchos, fu massacrato da suo padre fatto impazzire da Hera.

<sup>21</sup> È noto come nella maiuscola Δ e Α si possano confondere facilmente.

<sup>22</sup> Anche l'antistrofe della *parodos* (v. 88 sg.) è similmente distinta dall'efimnio per mezzo di una pausa debole. Cfr. Roux 1970, p. 548.

- v. 996 γόνον γηγενῆ,  
 v. 997 ὃς ἀδίκῳ γνώμα παρὰ νόμῳ τ' ὀργᾷ  
 v. 998 περὶ <σά>, Βάκχι', ὄργια ματρός τε σᾶς  
 v. 999 μανείσα πρᾶπίδι  
 v. 1000 παρακόπῳ τε λήματι στέλλεται,  
 v. 1001 τὰν ἀνίκατον ὥς κρατήσων βία  
 v. 1002 γνώμαν σώφρονα· θάνατος <δ'> ἀπροφάσι-  
 v. 1003 στος ἐς τὰ θεῶν ἔφυ'  
 v. 1004 βορτείως τ' ἔχειν ἄλυπος βίος.

Il passo potrebbe essere così inteso:

“il quale (Penteo) con empia mente ed iniquo furore ai tuoi riti o Bacco e di tua madre, con animo dissennato ed audacia folle, si avvia per vincere con la forza l'invincibile mente saggia, ma la morte, per sua natura, non ammette pretesti in ciò che riguarda le cose divine. Tenersi nei limiti dei mortali è vita senza dolore”.

Mi sembra che l'errore più pregiudizievole nell'esegesi dei vv. 997-1004 sia stato quello di non aver compreso il senso di τὰν ἀνίκατον ... γνώμαν σώφρονα<sup>23</sup>, di aver posto un forte segno di interpunzione dopo βία separando l'aggettivo dal sostantivo cui si riferisce e legando così di fatto il v. 1001 a ciò che precede piuttosto che a ciò che segue. Questo fraintendimento ha indotto la maggior parte dei critici ad accettare la congettura di Wilamowitz – τὰνίκατον – che è apparsa seducente per la sua economicità, ma che alla luce della nostra esegesi non sembra necessaria.

Quanto alla integrazione della particella avversativa dopo θάνατος essa viene incontro a molteplici esigenze del testo: serve a sanare la responsione metrica, è richiesta dal senso del discorso, elimina il disturbante asindeto con cui la massima è accostata a ciò che precede<sup>24</sup>.

Rimane da verificare se la proposta di lettura dei vv. 1001-1002 sia compatibile col disegno metrico-ritmico della strofe, nell'ambito di uno stasimo che utilizza varie forme di docmio, in unione con *metra* e *cola* di altro tipo<sup>25</sup> ad esaltare il ritmo eccitato e denso di *pathos* di

<sup>23</sup> Elmsley (1822, p. 122 *ad* v. 999) così annotava: “Neque satis scio quid sit vincere “τὰν ἀνίκατον γνώμαν σώφρονα” e già precedentemente Matthiae (1815, p. 192 *ad* v. 958): “Quae lectio et sensu caret et metro contraria est”.

<sup>24</sup> Di parere opposto la Roux (1970, p. 551), la quale è dell'avviso che la massima sia, piuttosto, valorizzata dall'asindeto.

<sup>25</sup> Per l'analisi metrica dello stasimo cfr. Dodds 1960, p. 197 sg.

un canto pieno di violenza profetica, intriso, come la *parodos*, di elementi orgiastico-rituali.

Il v. 1001:

τὰν ἀνίκατον ὥς κρατήσων βία – ◡ – – ◡ – | ◡ – – ◡ –

costituito da due cretici più un docmio, è in responsione col v. 981:

μαινάδων κατάσκοπον λυσσώδη – ◡ – ◡ – | ◡ – – – –

anche questa sequenza potrebbe essere analizzata come un docmio preceduto da due cretici, ma la corrispondenza metrica non è esatta e, come è stato osservato, sembra che una sillaba lunga sia caduta dopo *μαινάδων*<sup>26</sup>.

Alle difficoltà di ordine metrico, poi, se ne aggiunge un'altra di carattere grammaticale: l'aggettivo attributivo non sarebbe correttamente collocato tra l'articolo e il sostantivo<sup>27</sup>. Quasi tutti gli editori e tra di loro anche i più recenti (Murray, Dodds, Roux, Kopff, Diggle) hanno ritenuto di risolvere entrambi i problemi adottando la trasposizione di Bothe (λυσσώδη κατάσκοπον μαινάδων – – – ◡ – ◡ – – ◡ –), che avrebbe il duplice vantaggio di collocare l'aggettivo tra l'articolo e il nome e di assicurare una rigorosa rispondenza metrica col v. 1001, quale risulta se si accetta la correzione τάνίκατον di Wilamowitz.

Mi sembra, però, che sia immetodica una soluzione che postula la modifica sia del verso strofico che dell'antistrofico, tanto più che quest'ultimo ha una forma metrica soddisfacente. Conservando, dunque, la lezione trādita del v. 1001 sono dell'avviso che la difficoltà grammaticale del v. 981 possa essere pienamente risolta se si attribuisce con Sandys<sup>28</sup> valore predicativo all'aggettivo λυσσώδη e si tra-

<sup>26</sup> Hermann (1823, p. 112) annotava: "Si vulgata in antistrophico versu scriptura recte se habet, metrum restitui quidam posset ... nihil nisi una sillaba excidisse videtur post Μαινάδων". È dello stesso avviso Paley (1874, p. 483 *ad* v. 979).

<sup>27</sup> Ba. 980 «ἐπὶ τὸν ἐν γυναικομίμῳ στολᾷ». Cfr. Dodds 1960, pp. 199-200 *ad* v. 981; Roux 1970, p. 545 *ad* v. 980-981; Kühner-Gerth 1898-1904, I, p. 621 sg.

<sup>28</sup> Cfr. Sandys 1880, p. 204 *ad* v. 981: "The only other way of explaining the position of the article ἐπὶ τὸν κατάσκοπον λυσσώδη... is to give λυσσώδη a predicative force, in which case the general sense would be: "On ! ye hounds of frenzy, rouse the daughters of Cadmus against that spy who himself is frenzied" e, più di recente, sulla stessa linea, Rijksbaron 1991, p. 123 *ad* v. 981: "The question is rather whether λυσσώδη can be taken predicatively in a meaningful way. This is

duce: “aizzatele contro l’uomo in veste di donna, contro lo spione delle menadi che è folle / nel suo stato di follia”.

Rimane l’incongruenza metrica e cioè la mancanza di una sillaba lunga dopo μαινάδων, ma anch’essa può essere agevolmente sanata se si accetta la felice integrazione di Meineke:

μαινάδων <τὸν> κατάσκοπον λυσσώδη – υ – < – > υ – | υ – – – –

In conclusione, se accostiamo il v. 1002, nella lezione trādita da P, ma con l’integrazione di <δ’> dopo θάνατος:

γνώμαν σώφρονα· θάνατος <δ’> ἀπροφάσι – – – – υ υ υ | υ υ υ υ υ –

al verso antistrofico (v. 982):

μάτηρ πρῶτα νιν λευρᾶν ἀπὸ πέτρων – – – υ – | – – υ υ υ –

ci si offre un testo, il quale, oltre ad essere grammaticalmente e semanticamente adeguato<sup>29</sup>, ha anche il vantaggio di assicurare una perfetta responsione metrica<sup>30</sup>.

fully possible: ... goad them against the... spy on the maenads, in his state of frenzy / while he is in a state of frenzy”.

<sup>29</sup> Per δέ che oppone massime in forte contrasto tra di loro cfr. Denniston 1954, pp. 166-167.

<sup>30</sup> Per un esempio di docmio con *longum* a fine del primo *metron* risolto in due brevi appartenenti a parole diverse cfr. Rijksbaron (1991, p. 127), il quale segnala *Tro.* 244: τίν’ ἄρα τίς ἔλαχε; τί/να πότμος εὐτυχής (υ υ υ υ υ υ υ | υ υ υ – υ –) e cita Dale 1968, p. 111. Per *longa* soluti con le due brevi distribuite tra due parole differenti anche se non in fine di *metron* cfr. Martinelli 1995, p. 268. Sui docmi nel dramma cfr. West 1982, p. 108 sgg.



## Riferimenti bibliografici

- Brunck 1780 Brunck, P., *Euripidis tragoediae quatuor, Hecuba, Phoenissae, Hippolytus et Bacchae*, Argentorati 1780.
- Coche de la Ferté 1980 Coche de la Ferté, E., *Penthée et Dionysos*, in R. Bloch (ed.), *Recherches sur les religions de l'antiquité classique*, Genève-Paris 1980.
- Dale 1968<sup>2</sup> Dale, A., *The Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge 1968<sup>2</sup>.
- Denniston 1954 Denniston, J. D., *The Greek Particles*, Oxford 1954<sup>2</sup>.
- Devambez 1967 Devambez, P., *Un cratère à volutes attique du milieu du Ve siècle avant notre ère*, Mon Piot, 55 (1967), pp. 77-104.
- Diano 1970 Diano, C., *Il teatro greco, tutte le tragedie*, Firenze 1970.
- Di Benedetto 1988<sup>3</sup> Di Benedetto, V. – Ferrari, F., *Euripide, Medea – Troiane – Baccanti*, Milano 1988<sup>3</sup>.
- Diggle 1994 Diggle, J., *Euripidis Fabulae*, III, Oxford 1994.
- Dodds 1960<sup>2</sup> Dodds, E. R., *Euripides Bacchae*, Oxford 1960<sup>2</sup>.
- Elmsley 1822 Elmsley, P., *Euripidis Bacchae*, Lipsiae 1822.
- Guimond 1981 Guimond, L., s. v. *Aktaion*, in *LMC*, I, Zürich – München 1981, pp. 454-469.
- Hermann 1823 Hermann, G., *Euripidis Bacchae*, Leipzig 1823.
- Kopff 1982 Kopff, E. Ch., *Euripides Bacchae*, Leipzig 1982.
- Lacroix 1976 Lacroix, M., *Les Bacchantes d'Euripide*, Paris 1976.
- Malten 1911 Malten, L., *Kyrene*, Berlin 1911.
- Martinelli 1995 Martinelli, M. Ch., *Gli strumenti del poeta*, Bologna 1995.
- Matthiae 1815 Matthiae, A., *Euripidis tragoediae et fragmenta*, III, Lipsiae 1815.
- Murray 1963<sup>2</sup> Murray, G., *Euripidis Fabulae*, III, Oxford 1963<sup>2</sup>.
- North 1966 North, E., *Sophrosyne*, Ithaca – New York 1966.
- Paley 1874 Paley, F. A., *Euripides*, II, London 1874.
- Rijksbaron 1991 Rijksbaron, A., *Grammatical Observations on Euripides' Bacchae*, Amsterdam 1991.
- Roux 1970 Roux, J., *Euripide Les Bacchantes*, I – II, Paris 1970.

- Sandys 1880      Sandys, J. E., *The Bacchae of Euripides*, Cambridge 1880.
- Seaford 1996      Seaford, R., *Euripidis Bacchae*, Warminster 1996.
- West 1982      West, M. L., *Greek Metre*, Oxford 1982.
- Wilamowitz – Moellendorf 1922      Wilamowitz - Moellendorf, U., *Pindaros*, Berlin 1922.
- Willink 1966      Willink, C. W., *Some Problems of Text and Interpolation in the Bacchae*, II, Cl. Q., 16 (1966), pp. 220-242.



CLAUDIO GRIGGIO

## LA «GALLERIA DI MINERVA» E DANTE

In un contesto generale difficile e movimentato sorse e si attuò a Venezia l'esperienza della «Galleria di Minerva», espressione tipica di giornale veneziano di stampo enciclopedico<sup>1</sup>.

Uscì dal 1696 al 1717, in sette tomi per un arco di tempo di ventidue anni. Vi furono rappresentate le più diverse materie dalla Poesia alla Retorica, dalla Letteratura alla Filosofia, alle Scienze, alla Geografia, alle Arti e alla Medicina in una visione multidisciplinare, non tenuta insieme, però, da una concezione unitaria. Fu, peraltro, uno dei più importanti periodici italiani dell'epoca, benché debitore a giornali europei come il «Journal des Sçavans», gli «Acta» di Lipsia, le «Effemeridi» di Germania, la «Biblioteca universale» di Francia. L'aspetto, forse, più originale e innovativo della «Galleria di Minerva» è costituito, come hanno visto bene Donata Levi e Lucia Tongiorgi in un loro fondamentale articolo a quattro mani del 1990, dall'aver saputo accompagnare i testi con un apparato iconografico d'argomento letterario o scientifico di assoluto valore ed efficacia<sup>2</sup>.

L'editore e insieme librario della rivista fu Girolamo Albrizzi. Uomo d'ingegno, ma controverso. Un ruolo determinante nella fortuna della prima stagione della rivista fu ricoperto dal collaboratore e segretario: il filologo ed erudito veneziano Apostolo Zeno (1688-

---

<sup>1</sup> Questo contributo dedicato con intensa simpatia e affetto allo stimatissimo dantista e caro amico, Nicolò Mineo, si pone in continuità con un precedente intervento «*La Galleria di Minerva*» e Venezia: «*la più saggia, la più giusta, la più forte di tutte le Repubbliche*» pubblicato in *La ville, lieux et limites*, in «Cahiers d'études romanes», n.s., 12, 2005, pp. 13-24.

<sup>2</sup> Cfr. D. Levi, L. Tongiorgi Tomasi, *Testo e immagine in una rivista veneziana tra Sei e Settecento: La «Galleria di Minerva»*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Classe di Lettere e Filosofia, s. III, XX, 1990, pp. 185-210.

1750): figura di grande livello che attende ancora una monografia degna del suo valore.

Uno dei meriti della rivista fu l'aver promosso il ritorno di opere di Dante di grande importanza retorica: il *De vulgari eloquentia* nella traduzione di Gian Giorgio Trissino e l'*Epistola XIII* a Cangrande della Scala, uscite rispettivamente nel 1696 e nel 1700. Il riemergere del Dante teorico, seppur attraverso opere rare e per varie ragioni poco note al pubblico anche colto, rispondeva ad un più complessivo movimento di cultura, funzionale anche alla finalità di impegno civile, che aveva il suo maggiore esponente e artefice in Ludovico Antonio Muratori.

La vicenda della ristampa del *De vulgari eloquentia* andò di pari passo con l'interesse dello Zeno per la vita e l'opera del Trissino.

Era stata preannunciata, con un po' di gusto teatrale, da avvisi anonimi. Il primo, che fa seguito alla rubrica *Essendosi da un Letterato di Venezia dato avviso ad un signor N. che si ristampa questa opera di Dante, si ha avuto la lettera che segue [...]*, recita:

Mio Signore, i due libri della Volgare Eloquenza composti dal famoso Dante, io li ho veduti prima fra l'opera del Co. Gio. Giorgio Trissino letterato insigne del secolo trascorso, e poi in una raccolta degli Autori del ben parlare data alle stampe in Venezia verso la metà del secolo, che corre [1643], se non m'inganno. L'Opera non solo è di gran prezzo per la rarità, come voi pensate, mancandone ormai le copie nelle Librerie più celebri, ma per la riputazione dell'autore ancora, pel soggetto, di cui si prese a scrivere, e per l'ordine con cui li scrisse. Dante fu anche più filosofo, che Poeta; e ciò tanto è vero, quanto in lui la cagione e 'l principio del poetare era la filosofia. Egli visse in una età, nella quale le scolastiche erano tutte occupate intorno alla ricerca del vero; gli autori particolari non godevano ancora delle prerogative della Sacra Scrittura, e della Tradizione: si vedeva ancora, che eccettuatane la Chiesa, ognuno potesse errare, e in tal cognizione ciascheduno andava in traccia del vero metodo, e per mezzo di questo della Verità; senza fermarci in difendere l'opinione d'un puro uomo, dalla quale strana compiacenza sono poi nate l'acerbe discordie, c'hanno riempite le scienze e l'arti migliori d'Idee confuse e corrotte, e in termini barbari; osservatelo voi nell'opera, che si ristampa del Dante, e ne averete piacere, e frutto. Il Co. Gio. Giorgio Trissino si valse di questa, e così anche il Muzio Giustino-politano per mantenere contro i Signori Accademici della Crusca, che la nobile e purgata favella Italiana non è già la Fiorentina, o come diceva il Tolomei, per essere Senese, la Toscana; ma bensì quella che si forma da tutte le diverse d'Italia, e si fa comune al parlare e allo scrivere de' Letterati, come voi leggerete nel Dante. La lite durò gran tempo, e divise in più fazioni i Letterati del secolo

passato. Qual ne sia stata la decisione io non lo so. Parmi bene, che l'Ariosto e 'l Bembo abbiano date leggi alla lingua; ma che presentemente non vi sia né chi le dia, né chi le riceva. Amatemi<sup>3</sup>.

Io credo che questo testo, così acuto e lucido, sia senza dubbio dello Zeno, come pure a lui si debba attribuire la lettera firmata «N.N.», che segue alla fine della ristampa della traduzione del Trissino<sup>4</sup>. La lettera, preceduta dalla soprascritta *Lettera del Sig. N.N. al Sig. Girolamo Albrizzi intorno alla ristampa dell'opera di Dante, della Volgare Eloquenza libri due, tradotti in lingua italiana*, è di tale rilievo che è il caso di trascriverla qui nella sua quasi interezza:

La risoluzione, che avete presa di ristampare l'opera di Dante intorno alla *Volgare Eloquenza*, avidamente ricercata dagli studiosi, e quasi smarrita nelle Biblioteche private, non può essere che lodevole, così in riguardo dell'autore, che porta in fronte, come del soggetto, di cui essa tratta. Le notizie che mi chiedete intorno alla qualità del Libro, ed alla verità dell'autore, sono degne della vostra curiosità. Mi spiace solo che le avete appoggiate a persona, la cui debolezza di poco potrà appagarvi. Tuttavolta venendo all'Opera, dal titolo si viene in cognizione, ch'ella tratta della *Lingua Italiana*, detta comunemente *Volgare*, che ne dicano i Signori Fiorentini, e Toscani, che Fiorentina e Toscana vorrebbero nominarla [...]. In quest'opera adunque si tratta principalmente un tal dubbio. Ella è divisa in due Libri, il primo de' quali esamina tutti li particolari linguaggi di ciascuna città dell'Italia, e finalmente conchiude doversi la nostra favella chiamare, *Volgare*, *Illustre*, *Aulica*, e *Cortigiana*. Nel secondo si stabiliscono alcune regole intorno al verso italiano con esempi, tratti o dagli autori Provenzali, primi maestri della nostra rima, o da Poeti Italiani, quasi tutti contemporanei a Dante, come li 4 Guidi, Guinicelli, Ghisilieri, Cavalcanti, e Colonna. [...]. Dal fine di questo Libro si viene in chiaro, che l'Opera fu lasciata imperfetta da chi se ne prese l'assunto. Intorno all'autore del Libro, v'è di che dubitare, bench'egli porti in fronte il nome del famosissimo Dante. Egli veramente lasciò scritto un trattato Latino, da lui intitolato *De Vulgari Eloquentia*. [...]. Questi però non si vede che nell'Idioma, nel quale il suo Autore egli scrisse, sieno giammai comparsi alle stampe, dal che v'è ragione di sospettare, che anch'essi possano essersi già smarriti, e che questi, che godiamo tradotti in lingua italiana, sieno parto di qualch'ingegno

<sup>3</sup> Cfr. «Galleria di Minerva», tomo I, 1696, parte II, pp. 35-36.

<sup>4</sup> Cfr. «Galleria di Minerva», *ivi*, pp. 63-64. L'attribuzione della paternità della lettera allo Zeno è stata proposta da Pio Rajna (cfr. *Il trattato «De vulgari eloquentia» di Dante Alighieri*, Firenze, Le Monnier 1896, p. LI, n. 1; ristampa stereotipa, Milano, Mondadori, 1965).

erudito. Ed infatti è già comune opinione, che il loro legittimo Padre non sia altri che il Co. Gio. Giorgio Trissino Vicentino, Letterato di credito, che fiorì intorno all'anno 1520. Il fondamento, che può addursi di tale asserzione, è il vedere, che la prima volta che uscì questo libro alle stampe, si vide annesso al *Castellano* dialogo dello stesso autore, ed a' 4 primi libri della sua *Poetica*. [...]. Si aggiunga che, come il Trissino nel suo dialogo del *Castellano* volle mascherare se stesso sotto il nome di Arrigo Doria, così nel presente volle nascondersi sotto quello di Gio. Battista Doria [vedasi la dedicatoria al cardinale de' Medici del Trissino] [...] dice [...] pertanto così: – Però, essendomi alle mani pervenuta l'opera della sua *Volgar' Eloquenza* la qual'esso – cioè Dante – (acciocché a Spagnuoli e Francesi, a Provenzali, e a tutta l'Italia fosse comune) scrisse Latina; e non parendo a qualcuno, ch'essa (per esser Latina, ed in stile rozzo, e di que' tempi, fosse così comune a noi, né così intelligibile come dovrebbe) fu da lui nel nostro Idioma trasportata. – Con queste parole il Trissino vorrebbe darci ad intendere, che di Dante non solamente sono i due libri della *Volgare Eloquenza*, ma di più da lui medesimo trasportati in lingua italiana, per uso di ciascheduno. Il che non può esser vero in maniera alcuna, non solo perché il Boccaccio non fa veruna ricordanza di tale traduzione; ma perché la dicitura non è, né può esser di Dante, bensì del Trissino, come può comprendersi da chi ne farà le particolari osservazioni, e che sia pratico dello stile dell'uno e dell'altro. [...]. Dopo questo non credo rimanga difficoltà intorno al vero autore dell'Opera. Egli è certo il Trissino, di cui con altra occasione non mancherò di darvi la vita, se stimerete, che possa riuscire aggradevole a' Letterati. [...]

L'affermazione che «Dante fu anche più filosofo che poeta» è di chiara matrice zeniana, benché l'idea fosse diffusa all'epoca.

La cosa interessante, tuttavia, dal nostro punto di vista è che lo Zeno all'altezza del 1696, quando non conosceva ancora l'*editio princeps* del *De vulgari eloquentia* curata da Jacopo Corbinelli a Parigi nel 1577, stampa rarissima, riuscì ad intuire che la traduzione non era, come si voleva far intendere, di Dante stesso, ma del Trissino<sup>5</sup>. Per queste ragioni: perché il «Boccaccio non fa nessuna ricordanza di tal traduzione»; e perché la «dicitura» non «può essere di Dante,

<sup>5</sup> La rarità della stampa di Parigi del 1577 non sfuggirà all'acume bibliografico di Alessandro Manzoni («di cui non esistevano che scarse e poco trovabili edizioni»), cfr. A. Manzoni, *Lettera intorno al libro «De vulgari eloquio» di Dante Alighieri*, in *Scritti linguistici editi*, a cura di A. Stella e M. Vitale, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoniani, 2000, p. 111 (*Edizione nazionale ed europea delle opere di Alessandro Manzoni, Testi criticamente riveduti e commentati*, diretta da G. Vigorelli, v. 19).

bensi del Trissino». Il Rajna, quasi certamente per una svista, inserì lo Zeno tra coloro che con l'autore della dedica Giovanbattista Doria (al cardinale de' Medici Ippolito) ritenevano la traduzione fatica di Dante: tra questi il Muratori, il Bottari, il Fontanini e il Corbinelli (fino al gennaio 1575 circa). L'idea che la traduzione fosse di Dante durò a lungo, fino a fine Ottocento.

Quando poi lo Zeno raggiunse l'*editio princeps* (certamente la possedeva nel maggio 1699) poté procedere al raffronto del testo latino con il volgarizzamento del Trissino<sup>6</sup>. Anzi partendo da una *Annotazione* del Corbinelli («Benché su la traduzione del Trissino, mal latina nel vero», cui segue la segnalazione di un passo tradotto in modo tale che risulta falsato il pensiero di Dante – «Harum quoque duarum nobilior est vulgaris», *De vulgari eloquentia* I, 1, non va inteso nel senso «che la lingua volgare sia sopra la latina», bensì che la «volgare, cioè la naturale et primaria è sempre più nobile della secondaria, sia latina o sia greca» –), ebbene partendo da questo rilievo del Corbinelli, lo Zeno procedette a dimostrare ulteriormente come «la traduzione in Volgare sia mal latina, conforme dice il Corbinelli, e sia il Trissino e non Dante a farla» sulla base di alcuni passi scelti e confrontati con il latino. Questi saggi di traduzione sono contenuti in uno *Zibaldone* dello Zeno conservato nella Biblioteca Marciana nel manoscritto 10, 73 (= 7097)<sup>7</sup>. Sono parte di un complesso di appunti raccolti dallo Zeno in generale su Dante e, nel caso specifico, sulle *Memorie tratte dal libro di Dante «De vulgari eloquentia»*<sup>8</sup>. Per una corretta e coerente impostazione e valutazione degli appunti dello Zeno alla traduzione del Trissino, bisogna premettere che la versione del Trissino è condotta sul codice Trivulziano del *De vulgari eloquentia* (T), mentre il testo latino è stato edito dal Corbinelli sul codice di Grenoble (G). Nei suoi appunti lo Zeno registra che il Corbinelli nella lettera di dedica dell'edizione a monsignore Piero Forget confessa di aver ricevuto l'originale da monsignore Piero del Bene, che lo aveva inviato da Padova. Benchè i due codici appartengano alla stessa famiglia y della tradizione manoscritta dell'opera (il codice di Berlino venne alla luce tardi), essi presentano delle differenze e varianti che non consentono un giudizio sulla pro-

<sup>6</sup> In una lettera a Giusto Fontanini del 2 maggio 1699 la nomina espressamente (cfr. A. Zeno, *Lettere*, I, Venezia 1785, n. 38, pp. 65-66).

<sup>7</sup> Cfr. c. 185r.

<sup>8</sup> Cfr. da c. 175r.



prietà della traduzione. Per questo ci siamo limitati a considerare alcuni passi in cui il testo non presenti varianti, al fine di mettere in risalto non tanto, cosa appurata, che la traduzione non è di Dante, quanto che le traduzioni dello Zeno in alcuni punti sono di indubbio interesse e degne di attenzione<sup>9</sup>.

- a) *D.v.e.* I, i, 4 [Dante parla della lingua primaria «nostra vera locutio»] «tum quia totus orbis ipsa perfruitur». Triss(ino): «si eziandio perché di esso [parlare] tutto 'l mondo ragiona». Corr(eggi): «Perché con esso etc:». Il Mengaldo (p. 33) traduce «poi perché il mondo intero ne fruisce». La traduzione dello Zeno è letterale e chiarisce bene il concetto di Dante delle due «maniere» presenti nelle due lingue (greca, latina, ecc.). Colgo l'occasione per osservare che poco più oltre la lezione *sit divisa* contro l'errato *sint divisa* di G e T, è stata corretta tacitamente dal Trissino. Va osservato che la sua traduzione è stata giudicata a volte un po' troppo severamente. Francesco D'Ovidio la ritiene «piena di equivoci e... spropositi»<sup>10</sup>. Contiene degli svarioni, ma forse è esagerato sottolinearli. Così ha calcato la mano il Foscolo. Nel *Discorso sul testo della Divina Commedia* egli scrive: «Non so quant'io mi avvicini al latino di Dante, che m'è duro alle volte. La traduzione pessima, attribuita al Trissino, s'appiglia superstiziosamente a' vocaboli e n'escono mostri. Anche il testo è guasto qua e là, e domanderebbe lezione più giusta»<sup>11</sup>. E si badi che il Foscolo saggiamente cita a proposito della versione del Trissino l'autorità dello Zeno<sup>12</sup>. Pio Rajna dedica un capitolo alla versione del Trissino molto equilibrato nel giudizio.
- b) I, ii, 7 [Gli animali inferiori non hanno linguaggio] «Unde si expresse dicenti Pica, resonaret etiam Pica non esset hic [hec *ed. crit.*] nisi representatio, vel imitatio soni illius, qui primus dixisset». Triss(ino): «Tal che se a quello, che alcuno espressamente dicesse, anchora la picha ridicesse, questo non sarebbe se non rappresentazione, over imitazione del suono di quello, che prima avesse

<sup>9</sup> La citazioni dello Zeno dal Trissino sono normalizzate secondo l'ortografia corrente. Abbiamo tenuto presente costantemente l'edizione critica del *De vulgari eloquentia*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo (Padova, Antenore, 1968; poi con traduzione in DANTE ALIGHIERI, *Opere minori*, t. II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1979).

<sup>10</sup> Cfr. *Saggi critici*, p. 333.

<sup>11</sup> Cfr. l'edizione del *Discorso* in *Studi su Dante*, a cura di Giovanni Da Pozzo, Firenze, Le Monnier, 1979, p. 396.

<sup>12</sup> Con riferimento a: A. ZENO, *Lettere*, I, cit., p. 653.

detto». Corr(eggi) [in qs. caso interviene su una omissione del Trissino, non dovuta a difetto della tradizione manoscritta latina]: «Talhè se a quello che espressamente dicesse Pica, Pica ancora si ridicesse, questo etc... che prima l'avesse detto».

- c) I, iii, 1 [L'uomo è una specie a sé, non sa immedesimarsi nell'altro grazie ad una specie di «rispecchiamento spirituale» (Mengaldo) come avviene per gli angeli cfr. *Par.* XXVIII, vv. 93-96 – secondo il *De coelesti hierarchia* dello Ps. Dionigi Areopagita, citato da S. Tommaso, *Summa theol.*, I, 9 q. CVIII, art. 5 –: «Io sentiva osannar di coro in coro/al punto fisso che li tiene alli *ubi*,/e terrà sempre, ne' quai sempre fuoro»] «cum grossitie atque opacitate mortalitatis corporis humanus spiritus sit obtectus [obtectus *ed. crit.*]». Triss(ino): «sendo per la grossezza, et opacità del corpo mortale l'humana specie da ciò ritenuta». Corr(eggi): «Essendo per la grossezza e per la densità del corpo mortale l'umano spirito rattenuto». [«perché lo spirito umano è gravato dallo spessore e dall'opacità di un corpo mortale»: Mengaldo]. Il termine *densità* proposto dallo Zeno forse è più proprio se il riferimento è alla quantità; se il riferimento è alla categoria di quantità e qualità insieme [cfr. *Quaestio de aqua et terra* 70-1], diviene più precisa la traduzione del Mengaldo.
- c) L'omissione in corrispondenza di I, vi, 4 nella traduzione del Trissino delle parole «et quantum ad vocabulorum constructionem» segnalate dallo Zeno dipende da una lacuna del codice Trivulziano per salto da medesimo a medesimo.
- d) I, vi, 6 [Dante parla della forma di linguaggio di Adamo, ereditata, dopo la confusione di Babele, dai soli Ebrei]: «ut Redemptor noster, qui ex illis oriturus erat secundum humanitatem, non lingua confusionis, sed gratie frueretur». Triss(ino): «acciò, che il nostro Redemptore il quale doveva nascere di loro [Ebrei], usasse, secondo la humanità de la grazia, e non di quella de la confusione». Corr(eggi): «Acciocchè il nostro Redentore il quale doveva nascere di loro secondo l'umanità, usasse la lingua della grazia, e non quella della confusione». La traduzione ci sembra notevole, a sottolineare che la lingua usata dal Redentore era una lingua della grazia, universale, elargita da Dio al primo uomo, in relazione a *De v. e.* I, v, 2 come ben ha segnalato A. MARIGO, *De vulgari eloquentia*, Firenze, Le Monnier 1957, p. 37 [«affinché il nostro Redentore, che per il lato umano della sua natura doveva nascere da loro, fruisse non di una lingua della confusione, ma di una lingua di grazia»: Mengaldo].
- e) I, ix, 11 [Dante afferma che la grammatica è un tipo di linguaggio

inalterabile nei luoghi e nei tempi, con consenso delle genti, non esposta ad arbitrio individuale]. «Adinvenerunt ergo illam ne, propter variationem sermonis arbitrio singularium fluitantis etc.». Triss(ino): «accìò, che per la variation del parlare, il quale per singulare arbitrio si muove etc.» ci consentisse di attingere al pensiero e ai gesta degli antichi. Corr(eggi): «Il quale ad arbitrio di ognuno si fa etc.» [«Pertanto coloro che la inventarono la fecero per evitare che il mutare del linguaggio, fluttuante in balia dell'arbitrio individuale, ci impedisse...»: Mengaldo].

- f) I, x, 6 [Dante riconduce la trattazione al volgare italiano e alle sue varietà. Parla della linea divisoria rappresentata dalla dorsale dell'Appennino e delle variazioni della lingua dei rispettivi abitanti. «Variano le lingue»]: «Lombardorum cum Trivisianis [Trivisianis *ed. crit.*] et Venetis, et horum [et horum] horum *ed. crit.*] cum Aquilegiensibus: et istorum cum Istrianis [Ystrianis. *ed. crit.*]: de quo Latinorum neminem nobiscum dissentire putamus. Quare ad minus XIII Vulgaribus sola videtur Italia variari etc.». Triss(ino): «E de i Lombardi coi Trivigiani e Veneziani, e di questi coi Furlani, e di essi con lii Istriani: ne la qual cosa dico che Italia sola appare in xiii volgari essere variata etc.». Corr(eggi): «Dei Lombardi coi Trivisani e Veneziani: e di questi coi Friulani, e di essi con gl'Istriani: nella qual cosa non credo [credo *da* penso *cassato*] che alcuno degl'Italiani sia d'opinione diversa. Da ciò l'Italia sola appare essere almeno in 14 volgari variata etc.». Trissino cade in omissioni. Zeno integra. [«i Lombardi dai Trevigiani e Veneziani, costoro dagli Aquileiesi e questi ultimi dagli Istriani. Sul che pensiamo che nessun italiano dissenta da noi. Ecco perciò che la sola Italia presenta una varietà di almeno quattordici volgari»: Mengaldo].
- g) I, xv, 3 [Dante sta parlando dei cittadini di Mantova e di Sordello] «Accipiunt etiam [enim *ed. crit.*] prefati cives ab [Ymolensibus *ed. crit.*] Imolensibus lenitatem et [atque *ed. crit.*] mollitiem»: il riferimento è, appunto, ai cittadini di Mantova (e a Sordello). Triss(ino): «Piliano anchora i prefati cittadini la leggerezza, e la molizie da li Imolesi etc.». Corr(eggi): «La dolcezza e la mollizie etc.» [«Ed è così che gli abitanti della città suddetta prendono dagli Imolesi il morbido e il molle...»: Mengaldo]. Lo Zeno rende «lenitas» con «dolcezza» perché ha nella memoria, secondo noi, l'accezione «lenitas verborum» di Cicerone.
- h) I, xvi, 5 [Dante parla del volgare che fa sentire il suo «profumo» in ogni città, pur non risiedendo in alcuna]. «sicut simplicissima substantiarum, quae [que *ed. crit.*] Deus est, in homine magis

redolet, quam in bruto: in animali, quam in planta: in hac, quam in minera etc». Triss(ino): «come fa la semplicissima de le sustanzie, che è Dio, il quale più appare nel'homo, che ne le bestie, e che ne le piante, e più in questa, che ne le minere...» Corr(eggi): «siccome la semplicissima delle sostanze ch'è Dio, più apparisce nell'uomo che nelle bestie: più nell'animale che nella pianta: più in questa che nel minerale». Correzione di errore dovuto ad errata interpunzione [«E tuttavia può spargere il suo profumo più in una città che in un'altra, come la sostanza semplicissima, Dio, dà sentore di sé più nell'uomo che nella bestia, più nell'animale che nella pianta, più in questa che nel minerale»: Mengaldo].

Ci sembra di poter dire che questi brevi saggi di traduzione dello Zeno, nati da interventi correttori alla versione del Trissino, possono aggiungersi alle correzioni segnalate e proposte dal Rajna nella sua edizione del *De vulgari eloquentia*. Lo studio, peraltro parziale, degli Zibaldoni zeniani si è rivelato fruttuoso.

La pubblicazione dell'*Epistola XIII* a Cangrande fu l'altro significativo evento, nel campo della filologia e dell'esegesi dantesca, prodotto dalla «Galleria di Minerva». La sintetizzerò perché su questa vicenda tutto è molto più chiaro dopo la magistrale edizione critica dell'*Epistola XIII*, curata da Enzo Cecchini, che ha dimostrato il ruolo «entro certi limiti» di manoscritti e della testimonianza a stampa rappresentata dalla «Galleria di Minerva». L'esemplare perduto su cui si fonda l'edizione del 1700 apparsa nel periodico veneziano appartenne al medico, bibliofilo ed erudito ferrarese Giuseppe Lanzoni. L'esemplare fu trascritto e inviato allo Zeno da Girolamo Baruffaldi (1675-1755), uomo problematico e personaggio originale, attaccato a volte duramente e giustamente dagli eruditi contemporanei<sup>13</sup>. Fu il falsario dell'iscrizione ferrarese del 1135; operò interventi contaminatori e alterazioni su un codice delle *Satire* di Ariosto. Indubbio, tuttavia, fu il suo merito per quanto riguarda la restituzione al pubblico colto dell'*Epistola XIII*. Contribuì al rilancio di Dante, in un clima di generale attenzione per la ricerca delle fonti letterarie e dei poeti trecentisti teorizzata dal Gravina, dal Nascimbeni, Muratori, Maffei nell'alveo segnato dalla grande erudizione dei Maurini e sulla scia indicata a Venezia da Apostolo Zeno, lettore e cultore di Dante e dei suoi testi non comune.

<sup>13</sup> Sul Baruffaldi si veda, da ultimo: R. RABBONI, *Le battaglie tra la Selva e la Vigna a Ferrara in una lettera inedita di Cornelio Bentivoglio*, in «Campi immaginabili», 32/33, 2005, pp. 98-130.



PASQUALE GUARAGNELLA

«TERRA» E «CIELO» NEL *TEATRO POETICO*  
DI GUIDO CASONI

Il *Teatro poetico* è costituito da una raccolta di *exempla* in ottave precedute da rubriche in prosa, ed è pubblicato per la prima volta nel 1615<sup>1</sup>. L'edizione veneziana del 1626 per i tipi di Tomaso Baglioni, aumentata rispetto a quella di poco più di dieci anni prima, è compresa ne *L'opere del Sig. Cavalier Guido Casoni* e occupa le pagine 171-227. Il titolo di *Teatro poetico* richiederebbe qualche dilucidazione. È stato giustamente osservato che, a partire dalla metà del Cinquecento, il significante «teatro» è sottoposto «a un sovraccarico linguistico, in cui il suo proprio continua pur sempre ad agire in quanto segnalazione di un 'luogo' originario, come traccia costantemente riscontrabile»<sup>2</sup>; senonché «questo 'luogo' ora non è più territorializzato fisicamente, architettonicamente, non ha più identità fisica: questo 'teatro' [...] è un teatro ovunque, l'ovunque [...] della rappresentazione, della scena. Dal proprio alla sua rimozione, alla sua cancellazione per sovraccarico: è questa la parabola linguistica del termine 'teatro'». Una parabola che «risulta però funzionale alla messa in rilievo di una parola-segno decisiva, essenziale, forse, per la descrizione analitica delle trasformazioni profonde dei codici culturali cinquecenteschi, per coglierne il pro-

---

<sup>1</sup> Il *Teatro poetico* passa dai tredici componimenti contenuti nella prima edizione (Trevigi, appresso Angelo Reghettini, 1615) ai venti dell'ultima edizione (Belluno, Viecери 1639). Faccio riferimento all'edizione del 1626, in quanto inserita nelle *Opere* di Guido Casoni secondo un progetto che tendeva a presentare la sua figura di letterato ormai affermato. Si vedano le pagine, assai informate, su Guido Casoni di Aldo Toffoli, *Letteratura vittoriosa. Autori e testi di Ceneda, Serravalle, Vittorio Veneto dal VI al XX secolo*, Dario De Bastioni editore, Vittorio Veneto, 2005, tomo I, pp. 510 e ss.

<sup>2</sup> A. Quondam, *Dal teatro della corte al teatro del mondo*, in M. de Panizza Lorch (a cura di), *Il teatro italiano del Rinascimento*, Milano, Edizioni di Comunità, 1980, p. 140.

cesso»<sup>3</sup>. È presumibile che alla base del *Teatro poetico* di Casoni sia un'operetta di Giulio Camillo, l'*Idea del teatro*, del 1550: è qui che, in forma antonomastica, il teatro «si propone come lo spazio del lavoro mentale dell'immaginario, luogo totale – antropologico – della sua rappresentazione, luogo da strutturare e ordinare con la memoria»<sup>4</sup>. Giulio Camillo ordina un teatro di memoria ove è possibile seguire, perché disposta prospetticamente, la rappresentazione di un discorso, la messa in scena di un sapere. È un teatro degli occhi che esploderà con la cultura del Barocco. Intanto, la tipologia che si riconosce anche nell'operetta di Casoni è quella di una teatralità come pratica diffusa, particolarmente adatta a utilizzare le risorse della retorica.

L'*incipit* del *Teatro poetico* è costituito da una breve rubrica il cui titolo è *Amorosi avvenimenti*. La presentazione fa leva sul gioco dei contrasti. Infatti, Amore si rivela «stabile solo nell'instabilità dell'opere sue». Amore con il volo «dell'ali sue porporine» sparge «vari influssi di contenti e di pene», per cui da Amore derivano «hora lieti, hora dogliosi avvenimenti», poiché egli non si trova mai sazio «né di lagrime, né di piaceri». Non andrebbe dimenticato che Guido Casoni è autore di un trattatello denominato *Della magia d'amore*, in cui si dispiega un complesso sistema metaforico di antitesi e ossimori. Si tratta di un trattatello che costituisce una sorta di prova giovanile, ma importante, nella definizione di un linguaggio letterario che prelude alla dimensione a un tempo seria e ludica della cultura del Barocco<sup>5</sup>. Ad esemplificazione della sentenza sul potere di Amore, la prima scena del *Teatro poetico* si concentra sulla figura di Erminia, il personaggio della *Gerusalemme liberata*, e sulle sue lagrime. Il rapporto tra Casoni e Tasso al tempo del *Teatro poetico* è da ritenersi un rapporto di lunga fedeltà. Autorevoli studiosi hanno posto con decisione la questione del rapporto Casoni-Tasso<sup>6</sup>, dilucidando un processo inverso rispetto al rapporto

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *Ibidem*. Su Giulio Camillo, si rinvia a L. Bolzoni, *Introduzione e note a G. Camillo, L'idea del teatro*, Palermo, Sellerio, 1991.

<sup>5</sup> Sia permesso rinviare alla mia *Introduzione* a G. Casoni, *Della magia d'amore*, Torino, Res, 2002 e al denso apparato di note a cura di E. Selmi. La studiosa ritorna con peculiare impegno critico sull'operetta di Casoni in *Giochi di riscrittura: La Magia d'Amore di Guido Casoni*, in A. Toffoli, G. Zagonel (a cura di), *Guido Casari, un letterato veneto tra '500 e '600. Atti del Convegno di studio, Vittorio Veneto, Teatro Lorenzo da Porta, 26-27 febbraio 2005*, Treviso, Teatri SpA, 2008, pp. 159-200.

<sup>6</sup> Si veda G. Baldassarri, «Acutezza» e «ingegno»: teoria e pratica del gusto barocco, in G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi (a cura di), *Storia della cultura baroc-*

Casoni-Marino, che sia padre Giovanni Pozzi sia Ottavio Besomi, in anni passati, avevano illuminato con sicura originalità interpretativa<sup>7</sup>. Nel 1595 Guido Casoni legava il suo nome a quello del Tasso in un'ode il cui *incipit* recita *Fu canora magia*, un componimento che si svolge sul tema della magia della scrittura poetica di Tasso:

Quasi in superba scena  
mostrò l'inferno al mondo  
e 'l ciel, ch'è d'ogni ben padre fecondo:  
di quel l'odio e la pena,  
e di questo scoprio  
l'amor ch'amato ei trasforma in Dio.

Tasso «mostrò l'inferno, e il cielo», scrive Casoni. Si vedrà più avanti che questa antitesi tra inferno e cielo che si dispiega in «superba scena» è una tipologia pure del *Teatro poetico*, il quale trapassa dalle scene infernali delle pene d'amore e dei comportamenti tirannici alla scena celeste dell'amor divino<sup>8</sup>: prima importa segnalare che Maria Luisa Doglio ha osservato che – nella interpretazione di Casoni – il potere del Tasso di «soggiogare la materia» coi suoi versi [...] viene associato a una peculiarità senza uguali della poesia tassiana – narrativa, rappresentativa e figurativa insieme – individuata sul filo dell'*ut pictura poësis*<sup>9</sup>:

---

ca, vol. IV, *Dalla Controriforma alla fine della Repubblica*, Vicenza, Neri Pozza, 1983, pp. 227 e segg. Più recentemente, ha posto il problema del rapporto tra Casoni e Tasso M. L. Doglio in un saggio importante, dal titolo *Tasso o l'«intelletto sempre luminoso che vince le tenebre della malinconia» nella Vita di Guido Casoni*, in Ead., *Origini e icone del mito di Torquato Tasso*, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 87 e segg. In una con il saggio della Doglio su Casoni, risultano importanti i rilievi e le osservazioni di Elisabetta Selmi intorno al rapporto Casoni-Tasso; infine, nell'ambito del convegno casoniano di Vittorio Veneto, puntuale ed elegante risulta la relazione di M. T. Girardi su *Guido Casoni lettore di Tasso*, in A. Toffoli, G. Zagonel (a cura di), *Guido Casari, un letterato veneto tra '500 e '600*, cit., pp. 113-135. Su questo tema vedasi pure M. Corradini, *La tradizione e l'ingegno. Ariosto, Tasso, Marino e dintorni*, Novara, Interlinea, 2004, pp. 95-112.

<sup>7</sup> Cfr G. Pozzi, *Introduzione* a G.B. Marino, *Dicerie sacre; e La strage degli innocenti*, Torino, Einaudi, 1960 e O. Besomi, *Ricerche intorno alla 'Lira' di G.B. Marino*, Antenore, Padova, 1969, pp. 131-154.

<sup>8</sup> Si dovrà tener conto che quella di cielo e terra costituisce una coppia antinomica che attraversa la *Gerusalemme liberata*, come ha ben dimostrato G. Baldassarri in *Inferno e cielo. Tipologia e funzione del «meraviglioso» nella Liberata*, Roma, Bulzoni, 1977.

<sup>9</sup> M. L. Doglio, *Tasso o l'«intelletto sempre luminoso che vince le tenebre della*



Fu poeta e pittore,  
 ma non cantò, dipinse;  
 non colorò, ma il ver fingendo, vinse.  
 Diede voce al colore  
 E linee al canto e sito,  
 e dié luce a l'orecchie, agli occhi udito.

Nello spazio teatralizzato delle antitesi e anche delle sinestesie (luce a l'orecchie, udito agli occhi), la morbida sensualità della poesia tassiana assumerebbe, nel giudizio di Guido Casoni, un valore formativo, di alto, vivido insegnamento alla virtù. Recita l'ode in morte di Tasso:

Ei dolci insidie tese  
 al senso; ma ingannando  
 altamente insegnò; così facendo,  
 involator cortese,  
 le stupefatte menti,  
 donò virtù di ricchi pregi ardenti.

V'è di più. Nelle *Ode* troviamo pure un componimento sulle lagrime di Erminia, *In solitario piano*. Questa la didascalia dell'*Ode*:

Erminia, figliuola del re d'Antiochia divenuta per lagrimosi accidenti di Reina serva, e di prigioniera amante, bramosa di medicare le ferite dell'amato Tancredi, per dare qualche rimedio alla sua piaga amorosa, veste l'armi di Clorinda, le quali le muovono contra l'armi nemiche, fugge ella, e si ricovera appresso un pastore, e di spoglie pastorali vestita, piange lungo il Giordano l'infelice suo stato: il qual pietoso successo è rappresentato del Tasso nel suo poema *Heroica*, e ammirato dal signor Nicolò Sagredo Senatore Illustrissimo chiamato dalla sua virtù a' i più eminenti gradi della sua Repubblica, il quale non sdegna tal'ora di raddolcire cure sì gravi con la soavità de' frutti più eccellenti delle Muse, il cui desiderio (caro imperio all'Autore) fece che le lagrime di Erminia fossero espresse in questi versi<sup>10</sup>.

---

malinconia» nella *Vita di Guido Casoni*, cit., p. 91. Per il rapporto tra letteratura e pittura si vedano almeno R. W. Lee, *Ut pictura poesis: la teoria umanistica della pittura*, Firenze, Sansoni, 1974 e D. De Robertis, *Ut pictura poesis: uno spiraglio sul mondo figurativo albertiano*, Roma, Salerno, 1978.

<sup>10</sup> G. Casoni, *Ode*, 1623, p. 40. Lo stesso componimento è a p. 64 della edizione del 1601 (1602). Su tale edizione si vedano G. Zagonel, *Le prime edizioni delle Ode di Guido Casoni*, in «Il Flaminio. Rivista quadrimestrale di studi vittoriosi», 5, 1990, pp. 86-93 e l'assai puntuale intervento di M. Corradini, *Un "work in progress" tra Cinque e Seicento: le Ode di Guido Casari*, in A. Toffoli, G. Zagonel (a cura di), *Guido Casari, un letterato veneto tra '500 e '600*, cit., pp. 201-229.

Oltre che nelle *Ode*, Casoni affronta questo tema in un'altra scrittura. Infatti «al travestimento di Erminia con le armi di Clorinda, alla sua fuga dagli inseguitori del campo cristiano, al soggiorno presso il pastore, segnato dalla sofferenza amorosa e dal pianto, Casoni dedica il distico finale dell'argomento VI a commento della *Gerusalemme liberata* e tutta la prima metà del successivo argomento VII, per un totale di sei versi consecutivi»<sup>11</sup>. Leggiamo gli argomenti di Casoni:

S'arma, e da l'armi per timor s'invola  
Notturna Erminia innamorata e sola<sup>12</sup>.  
Fugge la mesta Erminia; il caso è guida  
Al suo timor; poi da un pastore accolta  
Piange i suoi casi; indi la greggia guida  
Dogliosa ai paschi in rozze spoglie avvolta<sup>13</sup>.

Ha osservato persuasivamente Maria Teresa Girardi che nei due versi conclusivi dell'argomento di Casoni «oltre al notevole effetto ottenuto dalla protratta allitterazione e dal repentino movimento antitetico formato sul giuoco etimologico *s'arma e da l'armi... s'invola* – che sfrutta abilmente il sintagma tassiano *l'armi involate* riferito all'armatura di Clorinda sottratta da Erminia (*Liberata*, VI, 89) – è da segnalare l'autocitazione del verso «notturna, errante, innamorata e sola», proveniente con una piccola variante dall'ode *In solitario piano* che abbiamo già richiamato, dedicata al dolore di Erminia rifugiata presso il pastore, che piange il suo amore per Tancredi lungo le rive del Giordano»<sup>14</sup>. D'altra parte, questa ode «amplifica gli spunti offerti dal VII Canto della *Liberata*, sia nell'introduttiva interpretazione pastorale che nel pianto di Erminia, accentuando il registro lirico elegiaco già presente nel modello e affidando a un andamento sostanzialmente antitetico l'espressione del conflitto tra desiderio e realtà che caratterizza più d'ogni altro il personaggio tassiano.»<sup>15</sup>

Ora, è stato rilevato che la stessa idea della forma-ode rivela una precisa relazione intertestuale con la raccolta delle *Ode* di Bernardo Tasso del 1560, in cui Casoni, al pari di Bernardo Tasso, si pone come uno dei più autorevoli eredi della tradizione tassiana. Ma Corradini dimostra altresì che in più di un componimento della raccolta di

<sup>11</sup> Cfr M. T. Girardi, *Guido Casoni lettore di Tasso*, cit., p. 129.

<sup>12</sup> G. Casoni, *Canto VI*, vv. 7-8.

<sup>13</sup> G. Casoni, *Canto VII*, vv. 1-4.

<sup>14</sup> M. T. Girardi, *Guido Casoni lettore di Tasso*, cit., p. 130.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

Casoni agisce pure l'influenza di Torquato Tasso<sup>16</sup>. Senonché, nelle *Ode* di Casoni «era la trasposizione lirica [...] di un repertorio di situazioni sociali ben definite e [...] annunciata dall'artista con una breve introduzione in prosa ai singoli componimenti che aveva la funzione di ribadire il nesso tra componimento e situazione [...]. La dimensione semiotica della singola composizione [...] non era però definita tanto dalla situazione che l'aveva provocata ma piuttosto dall'insistenza sul rapporto tra letterato e committenti [...]. Era in questo rapporto che si giocava l'essenza della composizione stessa. [...] il discorso lirico intendeva appartenere non all'autore né forse neanche al suo committente quanto al rapporto tra essi stabilito che era appunto il «bel» rapporto di una comunità di nobili ingegni»<sup>17</sup>.

Anche per queste ragioni è da riconoscere un rapporto importante tra le *Ode* e il *Teatro poetico*. Infatti, se il significato dell'*Ode* non era solo nel tema che essa esponeva, ma nel dare parola ad un pensiero che non apparteneva all'"autore" ma alla più o meno nobile "ragunanza" nella quale questi intendeva identificarsi, bisogna dire che la tecnica del pensiero della comunità ma anche le arti di una cultura della memoria è messa in atto da Casoni in modo ancora più esplicito ne *Il teatro poetico*. Il quale è costituito da una sequenza di brevi scritti secondo uno schema che prevedeva un soggetto predicabile ("Amorosi avvenimenti", "Del fine infelice dei tiranni", "Della ingratitudine", "Dei padri che uccisero i figli", "Dello amor maritale", "Della fortezza", "Celeste aiuto", "Clemenza divina"), una narrazione e poi una lirica sul tema: dunque una triplice versione che risentiva delle tecniche espositive adottate pure nelle dicerie sacre<sup>18</sup>.

Ritorniamo al componimento relativo alla vicenda di Erminia nel *Teatro poetico*: esso è costituito da una parte in prosa e una parte in versi. Il testo in prosa si incentra sulle terrene pene d'amore patite da Erminia in ragione del suo amore per Tancredi e sui dogliosi avvenimenti.

Avendo dunque – questo il breve racconto – la misera Erminia  
perduto il padre, il suo Regno ricorse al vincitore Tancredi, il quale,  
magnanimo, con dono della libertà e delle spoglie reali del padre, le  
rubò con ignoto furto l'anima amante.

<sup>16</sup> Cfr. M. Corradini, *Un "work in progress" tra Cinque e Seicento*, cit.

<sup>17</sup> M. Rak, *La maschera della fortuna. Lettura del Basile «toscano»*, Napoli, Liguori, 1975, p. 153-154.

<sup>18</sup> Ivi, p. 158. Si veda in proposito G. Pozzi, *Introduzione* a G.B. Marino, *Dicerie sacre; e La strage de gl'innocenti*, cit.

Dunque un dono si risolve nel suo contrario: l'aver dato a piene mani da parte di Tancredi si risolve in una azione di spossessamento delle facoltà dell'anima di Erminia<sup>19</sup>. Ne seguono alcuni paradossi: libera, Erminia piange il suo libero stato e si scopre bramosa «della primiera sua servitù» presso Tancredi. Quindi, nel solco della storia narrata nel poema tassiano, Erminia è rappresentata nella scena in cui cinge le armi di Clorinda, di notte, per correre a medicare le ferite di Tancredi, ed è messa in fuga dai nemici e si rifugia presso un pastore, divenendo custode delle sue greggi. In questo stato, Erminia accompagna il mormorio delle acque del Giordano con la lacrimosa espressione delle sue sciagure. È il ritratto della malinconia lacrimosa che si specchia nelle acque: un *topos* che si ritrova in Giambattista Basile, sodale di Casoni. Ne *Lo cunto de li cunti*, infatti, Zoza, dopo aver a lungo cercato il Principe di Camporotondo, che era sepolto in un sepolcro di marmo, finalmente scorse il sepolcro «a pie' di una fontana, la quale, a causa di vedersi rinserrata in un carcere di porfido, piangeva lacrime di cristallo», e allora Zoza tolse l'anfora che era appesa a quel sepolcro e «recatasela fra le gambe, cominciò a rappresentare la commedia dei *due simili*, lei di sotto e la fontana di sopra, non levando mai il capo dalla bocca dell'anfora; sicché in men di due giorni era giunta a due dita sul collo dell'orlo, mancavano altre due dita e l'anfora sarebbe stata colma delle sue lacrime.»<sup>20</sup> Sul tema delle fontane, la lirica seicentesca ritorna con insistenza: ed è significativo che Casoni si rivolge, in una sua *Ode*, «al corso d'acqua e lo segue dall'istante in cui sgorga dal seno della montagna, attraverso il suo corso tortuoso, fino a quando viene imprigionato nelle tubazioni per poi zampillare nella vasca»<sup>21</sup>. Come si può rilevare, analoga figura è riconoscibile ne *Lo cunto de li cunti* di Basile<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> Cfr J. Starobinski, *A piene mani. Dono fastoso e dono perverso*, trad. it. a cura di A. Perazzoli Tadini, Torino, Einaudi, 1994.

<sup>20</sup> G. B. Basile, *Il Pentamerone*, trad. e introduzione di B. Croce, prefazione di I. Calvino, Bari, Laterza, 1974, vol. I, p. 7. Del rapporto tra Guido Casoni e Giambattista Basile si trova un cenno in B. Croce, *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento* (1911), Bari, Laterza, 1962, p. 7; si vedano anche M. Rak, *La maschera della fortuna: letture del Basile toscano*, cit., spec. le pp. 94-102, 146-147, 153-161, P. Guaragnella, *Gli occhi della mente. Stili nel Seicento italiano*, Bari, Palomar, 1998, e Id., *Tra antichi e moderni. Morale e retorica nel Seicento italiano*, Lecce, Argo, 2003, pp. 206-207, 236-237, 245.

<sup>21</sup> Si veda ancora M. Corradini, *Un "work in progress" tra Cinque e Seicento*, cit.

<sup>22</sup> Cfr J. Rousset, *La letteratura dell'età barocca in Francia: Circe e il pavone*,

Senonché nel *Teatro poetico* il giuoco delle antitesi prevede che l'insegnamento alla virtù – di matrice tassiana – possa trasformarsi nella rappresentazione del vizio abominevole. Una seconda scena del *Teatro casoniano* è infatti costituita dallo spettacolo *Del fine infelice di tiranni*. I lemmi e i sintagmi sono i seguenti: il tiranno rivela

- I. timore in se stesso
- II. odio in altrui
- III. è privo di consiglio
- IV. eccita gli animi alla vendetta
- V. l'infamia della vita del tiranno prepara la gloria di chi libera il mondo dalla tirannide
- VI. tragico è sempre il fine di colui che temendo è temuto.

La scena tragica fa pensare al teatro gesuitico<sup>23</sup>. Lo spettacolo è quello del male prodotto dalla tirannide di Ezzelino e Alberico di Romano. Nella parte finale della rubrica illustrativa è rappresentato il giuoco della fortuna, ovvero il passaggio dall'acme della potenza tirannica dei due fratelli alla improvvisa rovina e alla tragica fine.

Questo il racconto:

Erano [da questi due tiranni, Ezzelino e Alberico], gettati a terra gli edifici più ricchi e più superbi, e le torri eminenti adeguate al suolo, onde le misere città diformate, sotto mani sì spietate cadendo.

Nel *Teatro casoniano* dall'immagine degli animi infernali dei tiranni in questo teatro dei vizi e delle crudeltà si passa poi alla rappresentazione della ingratitudine umana. Essa è una infezione della volontà, un'ombra dell'intelletto, un velo della memoria, un veleno dei cuori. Ed è vero che «all'ingrato la grazia è malefica, la liberalità di colui che dona è tormento, e il dono stesso gli arreca col piacere la pena». Questa volta la tipologia del dono è simmetricamente rovesciata rispetto a quella che avevamo riconosciuto nel rapporto tra Tancredi ed Erminia.

La conclusione “sentenziosa” involge la terra, in quanto essa pro-

---

trad. di L. Xella Bologna, Il Mulino, 1985, specie il capitolo *L'acqua in movimento*, oltre che il suo saggio *Les eaux miroitantes*, «Cahiers du Centre International de synthèse du Baroque», n. 3, 1969, pp. 7-14.

<sup>23</sup> Cfr il capitolo L. Strappini, *Esercizi dello spirito. Qualche nota sul teatro dei Gesuiti tra fine Cinquecento e metà Seicento*, in Ead., *La tragedia del buffone. Percorsi del teatro comico e del tragico nel teatro del XVII secolo*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 97 e segg.

duce le fiere, le serpi e le erbe velenose e «non ha nel suo seno cosa peggiore dell'huomo ingrato». Vittima emblematica dell'ingratitude è, nel *Teatro poetico*, un personaggio delle *Vite* di Plutarco, Focione. Si consideri il racconto di Plutarco:

Ma i nemici di Focione, come se la loro vittoria mancasse ancora di qualche cosa, fecero decretare che anche il suo corpo fosse gettato fuori dei confini dell'Attica e che nessun Ateniese portasse fuoco sui suoi resti. E perciò non vi fu alcuno dei suoi amici che osasse toccarlo.

Un certo Canopione, salito a compiere per denaro tale ufficio, trasportò fuori il cadavere, oltre Ellusina, e preso il fuoco in territorio megarese, lo bruciò. Una donna megarese, presente con le sue fantesche, formò un tumulto vuoto e vi versò le libagioni; poi messesi le ossa sotto le vesti, le portò a casa sua e le seppellì accanto al focolare, dicendo: «Caro amico, vicino a te seppellisco queste ossa di un uomo dabbene. Restituiscile tu ai sepolcri dei tuoi antenati, quando gli Ateniesi abbiano ritrovato la ragione.»<sup>24</sup>

Della virtù di Focione pure Manso si ricorderà nella *Vita di Tasso* e scriverà che l'animo «ben regolato» del poeta lo rese immune all'invidia e lo indusse a rifiutare «quasi altro Focione» i denari offertigli da Carlo IX durante il viaggio in Francia al seguito del cardinale d'Este<sup>25</sup>. È da rilevare che nel *Teatro poetico* l'episodio di Focione deriva quasi letteralmente da Plutarco, ma la rappresentazione che Casoni dà dell'ingratitude «sembra riprodurre il linguaggio del tragico cristiano nella versione gesuitica»<sup>26</sup>.

In questo senso tragico, proseguendo la rappresentazione dei vizi e delle crudeltà offerta dal *Teatro poetico*, il nostro occhio di spettatori ha modo di soffermarsi sui padri che uccisero i loro figliuoli. Qui è l'episodio di Virginia. Anch'esso dovrà essere collegato, secondo un giuoco di rapporti segreti, con il tema denominato *Del fine infelice dei tiranni*. Infatti, secondo la leggenda, durante la tirannia dei decemviri (V secolo a.C.), uno di questi, Appio Claudio, non

---

<sup>24</sup> Plutarco, *Le vite parallele*, trad. A. Ribera, Sansoni, Firenze 1974, vol. II, t.1, p. 159.

<sup>25</sup> Si rinvia all'edizione a cura di B. Basile e di G.B. Manso, *Vita di Torquato Tasso*, Roma, Salerno 1995.

<sup>26</sup> Sulla fortuna di Plutarco nel Cinquecento si rinvia a I. Gallo (a cura di), *L'eredità culturale di Plutarco dall'antichità al Rinascimento. Atti del VII Convegno plutarco, Milano-Gargnano, 28-30 maggio 1997*, Napoli, M. D'Auria, 1998 e P. Volpe Cacciatore, *Fortuna e virtù in Plutarco e Tasso*, in «Rinascimento», 2001, n. 41, pp. 303-313. M. L. Doglio, *Origini e icone del mito di Torquato Tasso*, cit., p. 101.

essendo riuscito a sedurre Virginia, la fece dichiarare dal tribunale schiava di un suo cliente. Il padre Virginio preferì uccidere la figlia anziché vederla disonorata: e il suo gesto disperato sollevò il furore del popolo, che rovesciò il governo decemvirale ricostituendo la repubblica. La leggenda, che risale agli annalisti romani e si può avvicinare a quella simile di Lucrezia, il cui affronto – vedremo più avanti – segnerà la fine della monarchia, sarà ripresa da Alfieri (1777) nella tragedia che porta il nome di Virginia. Seguiamo la narrazione che Tito Livio svolge della vicenda di Virginia e della sua acme:

Il decemviro [Appio Claudio], accecato dalla libidine, disse che non soltanto dalle invettive scagliate il giorno innanzi da Icilio e dalla violenza di Virginio, di cui gli era testimonio il popolo romano, ma da altri sicuri indizi egli sapeva con certezza che per tutta la notte si erano tenuti nella città dei conciliaboli al fine di suscitare una sommossa; perciò, prevedendo quel conflitto, egli era sceso al Foro con degli uomini armati, non già per far violenza ai pacifici cittadini, ma per frenare i perturbatori della quiete pubblica, conforme all'autorità che la sua carica gli conferiva. [...] Allora Virginio, quando vide che da nessuna parte gli veniva un aiuto: «Di grazia, Appio» disse «compatisci innanzi tutto il dolore d'un padre, se ho in qualche modo troppo duramente inveito contro di te; consenti poi che qui, in presenza della fanciulla, io chieda alla sua nutrice come stanno le cose, di modo che, se a torto mi considera suo padre, io me ne vada di qui più rassegnato.» Avutone il permesso, conduce la figlia e la nutrice verso il tempio della dea Cloacina [...] e là, strappato un coltello a un macellaio: «Figlia mia» grida «con l'unico mezzo che mi è consentito io ti restituisco la libertà!» Indi trafugge il petto della fanciulla e, volta verso il tribunale: «Con questo sangue» esclama «io consacro te, Appio, e il tuo capo agli dèi infernali!»<sup>27</sup>

Anche Machiavelli si era soffermato sulla sorte di Virginia nei *Discorsi* su Livio, ponendo l'accento maggiormente sul dato politico dell'episodio – «una moltitudine senza capo è inutile: e come e' non si debbe minacciare prima, e poi chiedere l'autorità» –<sup>28</sup>.

Deliberossi dunque la guerra uscissi fuori con dua eserciti guidati da parte di detti Dieci; Appio rimase a governare la città. Donde nacque che si innamorò di Virginia, e che, volendola tôrre

<sup>27</sup> T. Livio, *Ab urbe condita*, libro III, 44 ss., trad. it. M. Scandola, Milano, Mondadori, 2000, pp. 114-115.

<sup>28</sup> Del rapporto controverso di Casoni con il pensiero di Machiavelli sono testimonianza gli *Emblemi politici*, Venezia, Baglioni, 1632.

per forza, il padre Virginio, per liberarla, l'ammazzò: donde seguirono i tumulti di Roma e degli eserciti: i quali riduttsi insieme con il rimanente della plebe romana, se ne andarono nel Monte Sacro, dove stettero tanto che i Dieci deponono il magistrato, e che furono creati i Tribuni ed i Consoli, e ridotta Roma nella forma della sua antica libertà<sup>29</sup>.

Recita, intanto, la rubrica del *Teatro poetico*:

il padre [Virginio, valoroso soldato] su gli occhi libidinosi del tiranno, consacrando all'onore *il sangue innocente* della figliuola, con un *coltello* le trafisse il petto, cadendo ella morta per mano di chi le diede la vita, nel feretro delle braccia paterne, che già gli furono culla dolce, e soave<sup>30</sup>.

La teatralità della operetta di Casoni comporta, come si sarà intuito, che agiscano nel testo passaggi ad effetto: dalla rappresentazione della virtù e quella antitetica del vizio e della crudeltà, affinché, quando si raggiunga il livello basso e degradato della cattiva condizione umana, si possa risalire e rivedere la luce della virtù. Dopo la scena cruenta dei padri che uccisero i figli, è dato seguire quella più edificante dell'amore per il proprio coniuge.

Il primo personaggio che incontriamo è quello di Artemisia. Casoni vi aveva dedicato qualche attenzione ne *La magia d'amore*. Recitava il signor Giovanni Minucci ne *La magia d'amore*, facendo riferimento agli amanti divini e amanti umani:

Amante umana fu [...] Artemisia, che fece di se stessa glorioso sepolcro alle ceneri del men diletto che sospirato marito<sup>31</sup>.

Artemisia è un personaggio che frequentemente ricorre nelle opere della letteratura cinquecentesca<sup>32</sup>. Si ponga mente all'ammirazione, espressa ancora da Tasso in una delle sue lettere, per l'amore coniugale di cui Artemisia è un caso esemplare: «Artemisia fece sepolcro del petto, assai più maraviglioso che 'l mausoleo che fu una de le maraviglie del mondo»<sup>33</sup>. Anche Tomaso Garzoni fa riferimento al mito di Artemisia:

---

<sup>29</sup> Cfr N. Machiavelli, *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, lib.1, cap. 40. Cfr F. Fedi, *Personaggi e paradossi nei discorsi machiavelliani: il caso di Virginia e Appio Claudio*, in «Lettere italiane», 1998, n. 4, pp. 495-505.

<sup>30</sup> G. Casoni, *Teatro poetico*, 1626, p. 201.

<sup>31</sup> G. Casoni, *La magia d'amore*, cit., p. 31.

<sup>32</sup> T. Garzoni, *Piazza universale di tutte le professioni del mondo*, disc. 87.

<sup>33</sup> T. Tasso, *Lettere*, a cura di E. Mazzali, Torino, Einaudi, 1978.



Con sì fatte menzogne van meschiando gli edifici terribili e maravigliosi che nel lor peregrinaggio han discoperti, come l'obelisco di Ramise, re di Egitto, fabricato da vinti mila uomini; il laberinto di Dedalo in Creta, tenuto per inestricabile; il circo di Giulio Cesare, lungo tre stadi grossi; l'amfiteatro pompeiano, che capiva quaranta mila uomini; le muraglie di Troia, che furono nel circuito quaranta mila passi; il colosso di Rodi, posto fra' primi miracoli del mondo; il mausoleo d'Artemisia, regina de' Cari, opera superbissima fra tutte l'altre [...]

Ora, il secondo esempio emblematico dell'amore coniugale è offerto dalle vicende di Dario, il re dei Persiani sconfitto da Alessandro Magno. Casoni dapprima riprende qui puntualmente il racconto della fine di Dario. Questo il racconto di Plutarco nella *Vita* di Alessandro Magno:

[Dario] fu rinvenuto [da Alessandro e dai suoi] dopo faticose ricerche, col corpo tutto trafitto da ferite, giacente su un carro e in punto di morte. In tale stato chiese di bere e quando ebbe bevuto dell'acqua fresca disse a Polistrato che gliel'avrebbe porta: «Il colmo di ogni mia sventura, Polistrato, è quello di non poter ricompensare la cortesia che mi hai fatta. Te la ricompensi Alessandro: ed egli stesso poi sia ricompensato dagli dei di quella umanità che usò verso mia madre, mia moglie e i figli miei. A questo Alessandro, per mezzo tuo, io stringo la destra.»

Dette queste parole e stretta la mano di Polistrato, spirò<sup>34</sup>.

Morte eroica, dunque, quella di Dario. Ma il suo valore non gli aveva impedito, precedentemente, di piangere l'unica volta nella sua vita, alla notizia della morte della moglie, prigioniera di Alessandro. Scrive, infatti, Casoni:

e pure animo così grande, e cuore sì costante non potè negare nella piena del doloroso suo affetto le lagrime e gli occhi mentre [intese] dallo schiavo Tireo la morte della moglie Statira.

Verrebbe fatto di pensare a una *consolatio* contenuta in una lettera di Tasso tutta incentrata sulle lacrime: «Ma forse egli [il pianto] è come il dolore: perché fatto per onesta cagione e per affetto umano è lodevole ne la sua mediocrità. Ma vogliamo noi annoverare gli eroi e i re e i capitani grandissimi, che hanno accresciuta quasi dignità e riputazione al pianto ed a le lagrime?»<sup>35</sup>

<sup>34</sup> Plutarco, *Vita di Alessandro Magno*, in *Le vite parallele*, cit., vol. II, t. I, p. 44.

<sup>35</sup> T. Tasso, *Lettera a Dorotea Geremia negli Albizi*, 1587, in *Lettere*, cit., tomo II, pp. 288-289.

Seguiamo, di contro, la narrazione plutarchea a proposito di Dario:

Uno degli eunuchi adibito al servizio di camera, fatto prigioniero insieme alle donne e chiamato Tireo, fuggito dal campo si portò di gran carriera da Dario e gli annunciò la morte della moglie. Dario, percuotendosi e piangendo direttamente, diceva: «Triste destino dei Persiani, se colei che era sorella e moglie del re non solo è stata prigioniera da viva, ma anche dopo morta deve essere privata di funerali regali.»

L'eunuco allora disse: «Per ciò che riguarda le esequie, o re, non puoi lagnarti del destino dei Persiani, perché ella fu trattata con decoro e con onore. Né alla padrona Statira, finché visse, né a tua madre, né ad alcuno dei tuoi figli è mancata una sola delle cose che erano abituati ad avere, tranne la facoltà di vedere la tua luce [...]»

Quando Dario udì tali cose, per la gelosia dalla quale era accettato, cominciò a formulare sospetti inopportuni e sconvenienti, e portatosi l'eunuco in un angolo nascosto della tenda, gli disse: «[...] dimmi con rispetto al gran dio Mitra e a questa mia mano regale: debbo io piangere la morte di Statira come il minore dei mali accaduti? [...]»

Mentre Dario parlava, Tireo gli si prostrò ai piedi e lo pregò di cambiare linguaggio per non fare ingiuria ad Alessandro e non infamare sua moglie e sua sorella, né privare se stesso di una grandissima consolazione tra tante sventure, consistente nel credere di essere stato vinto da un personaggio molto superiore alla natura umana. [...] Dario, tornato in mezzo ai suoi amici e con le braccia in alto, pregò in questo modo:

«O dei, vincendo io posso compensare Alessandro dei favori largiti dopo le sconfitte a me e ai miei cari. [...]»<sup>36</sup>

Si noti che in Plutarco c'è una successione di stati d'animo: il pianto di Dario, la replica di Tireo, l'ira di Dario, la nuova replica di Tireo, l'ammirazione di Dario per Alessandro. Nella narrazione di Casoni queste successioni scompaiono.

D'animo grande e di cuore costante, scrive Casoni a proposito di Dario. Nella *scala meditationis* del *Teatro poetico* si risale lentamente alla contemplazione della virtù, e qui abbiamo modo di assistere agli effetti della *fortezza*. Recita la lunga – com'è abituale nei componimenti del Casoni – didascalia del *Teatro poetico*:

La fortezza, virtù dell'animo nostro, modera il timore, e *abbellisce la morte*, e per alto, e onorato oggetto ci mostra, che se la privazione dei beni, secondo il Peripatetico, rende odiosa la

<sup>36</sup> Plutarco, *Alessandro*, vol. II, t. I, pp. 30-31.

vita, e l'accrescimento de'mali con l'opinione degli Stoici, ci fa core la morte: E se la vita mortale ha quella relazione all'eternità, ch'ha il punto alla linea, e 'l *termine all'infinito*, deve l'uomo più forte amare più l'onesto, che temere il pericolo, e abbandonare più tosto la vita, che la virtù, stimando felice quel *fine*, che rende *infinita* la felicità, e vivace [che dà vita] quella morte, che dà vita alla gloria<sup>37</sup>.

Il personaggio emblematico della virtù della fortezza è Lucrezia, eroina romana che provocò la caduta dei Tarquini e della monarchia. Leggiamo intanto nel *Teatro poetico*:

Tarquinio da Lucrezia cortesemente ospitato penetrò nel silenzio della notte al suo letto, e tentò, ma invano, di refrigerare le sue fiamme amorose: ma vide neglette le sue lusinghe e sprezzato da lei il timore della morte.

Poi, quella castissima Donna, con animo non meno innocente, che forte, spiegate le sue sventure al padre, allo sposo e a' parenti, co 'l *ferro*, che *nascosto teneva*, macchiando le *vive nevi* del pudico suo petto, l'addolorato cuore trafisse. Onde da sì lacrimoso accidente commessi e da Bruto eccitati li Romani, scacciato il tiranno di Roma, assegnarono alla virtù di Lucrezia la prima cagione di tanto bene. [corsivi miei]<sup>38</sup>

Casoni dipende qui dal racconto dello storico Tito Livio<sup>39</sup> e teatralizza con pochi, rapidi tratti il suicidio di Lucrezia, la quale estrae il pugnale che tiene nascosto tra le vesti.

Recita Lucrezia nel *Teatro poetico*:

Errai ma senza colpa, apersi in tanto  
Non con la lingua, ma co 'l ferro il core,  
E l'innocenza mia su 'l petto esangue  
Descriva i falli altrui co 'l proprio sangue.

Con la lingua di ghiaccio il mio gran duolo  
Narri la morte; e emula infelice  
De la fama sen' voli, e nel suo volo  
Spieghi l'ardor de la tua furia ultrice,  
Scelerato amatore, ardesti solo  
Tra gl'incendi inonesti empia fenice

<sup>37</sup> G. Casoni, *Teatro poetico*, cit., p. 209.

<sup>38</sup> Ivi, p. 212.

<sup>39</sup> G. Billanovich, M. Ferraris, P. Sambin, *Per la fortuna di Tito Livio nel Rinascimento italiano*, «Italia medievale e umanistica», 1, 1958, pp. 245-281.

T'accolsi lieta e ti scacciai tremante,  
Ospite amico, e odiato amante<sup>40</sup>.

Anche in questo caso il modello è costituito da Livio. Si legga la narrazione di Tito Livio:

Mentre la donna [Lucrezia], svegliatasi di soprassalto, non vedeva alcuna possibilità d'aiuto e sentiva pendere sul suo capo la morte, Tarquinio le confessava il suo amore, la supplicava, alle preghiere univa le minacce, tentava in mille modi l'animo di lei. Quando vide ch'era irremovibile e che non si lasciava piegare nemmeno dalla paura della morte, aggiunse a questa paura anche quella del disonore: [...] Dopo che la libidine ebbe con questo terrore riportato quasi a forza una trionfale vittoria sull'indomabile pudicizia, e dopo che Tarquinio se ne fu andato, tutto fiero d'aver espugnato l'onore della donna, Lucrezia, afflitta da sì grande sventura, mandò a Roma dal padre e ad Ardea dal marito uno stesso messaggero [...] All'arrivo dei suoi scoppiò in lacrime, e al marito che le chiedeva «Stai bene?» «Per niente» rispose «che cosa vi può essere di bene per una donna quando abbia perduto l'onore? [...] Ma stringetevi le destre e promettete che l'adultero non rimarrà impunito; è Sesto Tarquinio, che la scorsa notte, nemico in sembianze d'ospite, con la forza e con le armi s'è preso un piacere funesto a me e a lui, se voi siete uomini. [...] Vedrete voi» ella disse «quale pena egli meriti; quanto a me, benché io mi assolvda dalla colpa, non mi sottraggo al castigo; d'ora in poi nessuna donna, prendendo esempio da Lucrezia, vivrà impudica.» Ciò detto s'immerse nel cuore un coltello che teneva nascosto sotto la veste, e cade morente piegandosi sulla ferita. Il marito e il padre prorompono in alte grida<sup>41</sup>.

Lucrezia sceglie, nella narrazione liviana, che Casoni segue fedelmente, non già l'impiccagione, la quale, «se pure annoverava molteplici esempi riferiti alla tipologia delle "morti femminili", richiama in particolare la sfera del disonore», ma anzi «il mezzo più eroico e che connota più "virilmente" l'atto di rinuncia alla vita: un'arma che le apra una ferita mortale nel corpo così che ne veda scorrere – vittima sacrificale – copioso il sangue», con un «rito insieme catartico e propiziatorio» per il giuramento, fatto dai presenti, «che determinerà le sorti future di Roma.»<sup>42</sup> Inoltre, questa soluzione, «che mobilita e

<sup>40</sup> G. Casoni, *Teatro poetico*, cit., p. 213.

<sup>41</sup> T. Livio, *Ab urbe condita*, cit., pp. 362-363.

<sup>42</sup> Sul ruolo del pugnale e della spada si rinvia a G. Benzoni, *I «frutti dell'armi»: volti e risvolti della guerra del '600 in Italia*, Ventimiglia, Philobiblon, 2004.

purifica», si realizza «secondo una gestualità precisa e densa di significato: Lucrezia non «si getta sulla spada», ma il suo braccio che cerca fra le pieghe della veste l'arma *nascosta* e poi *vibra il colpo* sul proprio corpo, riproduce, simbolo mimetico, il canone classico dell'attentato al tiranno, e mentre la donna toglie a sé la vita, infligge al regime di Tarquinio una ferita altrettanto mortale.»<sup>43</sup> In Livio, dunque, si sommuovono tipologie teatrali che Casoni riprende con sapienza.

Altro aspetto da rilevare, nella vicenda di Lucrezia, è il bisogno della donna di rivelare al nucleo familiare lo svolgimento dell'aggressione subita, «per testimoniare la verità e strappare una promessa di vendetta, richiamando i congiunti al proprio dovere». Con questo gesto, che è insieme «una confessione» e «un appello», alla donna, «che pure è vittima principe e protagonista dell'intera vicenda» viene «consentito» di intervenire, dato rilevante in una cultura in cui «l'eloquio femminile era ritenuto un'inutile manifestazione di vacuità». Si ponga mente, ad esempio, alla frase di Aiace nell'omonima tragedia sofoclea, quando il protagonista sostiene che «alla donna il silenzio arreca decoro», o ancora alla considerazione di Aristotele, secondo cui «sembrerebbe sconvenientemente ciarliera una donna che «pure fosse riservata nel suo parlare»». <sup>44</sup> In Casoni è da riconoscere un rapporto sapiente con l'archetipo antico: e agisce una idea complessa e ambigua della *femminilità*, in cui si sommuove l'eros e il rimosso.

Non per nulla, nel *Teatro* si ripete uno schema già presente nella *Magia d'amore*, che prende le mosse dalla dimensione del profano per arrivare al sacro. In questo senso, nel *Teatro* la rappresentazione delle virtù o dei vizi umani volge all'epilogo secondo uno schema in cui il memorabile della storia, della leggenda e delle favole è stato riconosciuto rappresentabile nella forma «scenica». Ma l'ultimo passaggio è costituito dalla rappresentazione dell'amore sacro, ovvero del pianto dell'anima devota davanti alla Croce. Questo l'*incipit* de *La Croce*:

Piango o legno mortifero in te morto  
Chi mi dà vita, o pianta al pianto nata,  
Che ne' tormenti altrui porgi conforto  
Croce di cruccio, e or Croce adorata.

<sup>43</sup> C. Petrocelli, *La stola e il silenzio. Sulla condizione femminile nel mondo romano*, Palermo, Sellerio, 1989, pp. 40-41.

<sup>44</sup> Ivi, pp. 44-45.

In questo componimento è da riconoscere la procedura degli *Esercizi* ignaziani, ove una esasperata disciplina del vedere si concentra sulle scene del dolore, della sofferenza e del sangue di Cristo, inducendo per questa via l'ascesi. Si tratta di un metodo – etimologicamente, *via* – che, quanto più teatralizza il dolore e la sofferenza, tanto più aiuta l'esercitante a internarsi nei recessi della propria anima: a immaginare, con gli occhi della mente, i luoghi e le forme del patire di Cristo. Agisce qui il metodo ignaziano della «costituzione dell'oggetto», la Croce, e della «composizione del luogo», la visione del Golgota<sup>45</sup>. Non si dimentichi che Casoni è autore di un'operetta intitolata *Ragionamenti interni*, fondata sulla procedura ignaziana<sup>46</sup>.

«Piango, o legno mortifero». Le forme di questo discorso sono da individuare in analoghe prove di Tansillo (*Le lagrime di San Pietro*), di Tasso (*Le lagrime della Beata Vergine* e *Le lagrime di Cristo*), «modelli scoperti e certamente non sconosciuti a Casoni in quanto anch'essi legati [...] a quella tematica che vedeva nel pianto il luogo privilegiato ed ideale della predicazione affettiva a carattere spirituale.»<sup>47</sup> Da un lato, dunque, il pianto, le lacrime; dall'altro i modelli che, a partire dalle *Rime spirituali* del Fiamma<sup>48</sup>, attraverso i *Pietosi affetti* del Grillo<sup>49</sup> e gli stessi apparati del Casoni, «offrivano quell'insieme mistico e figurale che aveva individuato nei vari momenti della vita di Cristo e negli strumenti della passione alcuni dei luoghi più alti della predicabilità spirituale.»<sup>50</sup> Leggiamo, non per caso, ne *La passione di Cristo*, carne figurato di Casoni:

<sup>45</sup> Cfr I. di Loyola, *Esercizi spirituali*, con un saggio di R. Barthes, traduzione di M. J. Severi, note a cura di G. De Gennaro, Milano, TEA, 1988.

<sup>46</sup> Rinvio a P. Guaragnella, *Gli occhi della mente. Guido Casoni e la cultura della memoria*, in *Gli occhi della mente. Stili nel Seicento italiano*, cit., pp. 123-182.

<sup>47</sup> M. Rak, *La maschera della fortuna*, cit., p. 131.

<sup>48</sup> Si vedano C. Ossola, *Il queto travaglio di Gabriele Fiamma*, in *Letteratura e critica (Studi in onore di Natalino Sapegno)*, a cura di W. Binni, Roma, Bulzoni, 1979, III, pp. 239-286 e C. Leri, *Esercizi metrici sui «Salmi»: la poesia di Gabriele Fiamma*, in *Scrittura religiosa. Forme letterarie dal Trecento al Cinquecento*, a cura di M. L. Doglio e C. Delcorno, Bologna, Il Mulino, 2003, pp. 127-159, e, degli stessi curatori, *Rime sacre dal Petrarca al Tasso*, Bologna, Il Mulino, 2005.

<sup>49</sup> Su Angelo Grillo si vedano E. Durante, A. Martellotti, *Don Angelo Grillo O. S. B. alias Livio Celiano. Poeta per musica del secolo decimosesto*, Firenze, Studio per edizioni scelte, 1989 e M. Corradini, *Genova e il barocco: studi su Angelo Grillo, Ansaldo Ceba, Anton Giulio Brignole Sale*, Milano, Vita e pensiero, 1994.

<sup>50</sup> S. Ussia, *Il sacro Parnaso. Il Lauro e la Croce*, Catanzaro, Pullano, 1993,

Alma pietosa lagrimando mira  
 L'alta Pietà dal *Ciel* discesa  
 Da empietà *terrena* offesa... [corsivi miei]

Pietà dal Cielo discesa offesa da empietà terrena. Il discorso del *Teatro poetico* si apre con una scena di amore terrena in cui al centro sono le pene e le lacrime di Erminia innamorata di Tancredi. Si svolge nel segno della empietà, ovvero della passione che fa contrasto con amore, l'odio, vizio pestifero e "infernale", peculiare dei tiranni. Investe il tema dell'ingratitude nella vicenda di Focione, personaggio di virtù plutarchea. Investe poi il tema dell'odio dei padri per i figli, con l'esito tragico dell'uccisione dei figli. Risale alle virtù di Virginia, e di Artemisia, e poi di Dario che piange la morte della moglie e muore con grande dignità. Trascorre all'argomento de *La fortezza*, con la rappresentazione di Lucrezia romana. Risale – e questa volta definitivamente – ai soggetti del "celeste aiuto", della "croce", della "clemenza divina". A ben considerare, il «teatro» è costituito dal contrasto tra la terra – con un corredo di "luoghi" infernali – e il cielo.

Un discorso sul cielo. Ha osservato Zanette sul Divin Verbo che «il nec plus ultra del genere, sempre in soggetto religioso» è da ricercarsi, fuori dalle *Ode*, proprio nel *Teatro poetico*, in cui «l'ultimo componimento è una lezione di dogmatica sul Divin Verbo impartita al poeta dalla stessa Maria Vergine.» Si tratta di sette ottave «tutte rimate con le due sole parole "terra" e "cielo", e interamente imperniate sull'antitesi dei due relativi concetti», che procede in forma di dialogo<sup>51</sup>. Seguiamo il passo casoniano che potrebbe esemplificare quanto rilevato da Zanette:

No, chi è nel fieno? Egli è la terra in Cielo.  
 Quel pargoletto adunque è Cielo, e terra?  
 È pargoletto in terra, immenso in cielo,  
 E nel mio sen, ch'è quasi un Ciel di terra,  
 Amor congiunse in lui co'l Ciel la Terra.

Ha scritto padre Pozzi che l'opposizione «fra unità e sdoppiamento, fra identificazione e opposizione, che costituisce il nodo teorico del tema trattato, è incarnato negli accorgimenti» quali la rima costi-

p. 141 e, dello stesso autore, *Le Muse sacre: poesia religiosa dei secoli 16. e 17*, Borgomanero, Fondazione Achille Marazza, 1999.

<sup>51</sup> E. Zanette, *Una figura del secentismo veneto: Guido Casoni*, Bologna, Zanichelli, 1933.

tuita dalla stessa parola, che tuttavia acquisisce di volta in volta significati opposti, l'eco «che ancora offre sotto apparenze foniche uguali sensi diversi», o ancora «l'accoppiamento a fine di verso di ambedue le parole-rima»<sup>52</sup>. Pozzi continua rilevando che «gli ossimori crescono col procedere del componimento trovando sempre nuovi agganci nei termini del mistero, in un inesauribile gioco di rifrazioni, degno dell'eloquenza patristica e dell'innografia bizantina»:

Ei non partì giamai dal padre in Cielo,  
E pur discese a la sua man in terra,  
Dal padre suo, ch'ha senza madre in Cielo,  
Com'ha la madre senza padre in terra;  
Il padre è incorruttibile nel Cielo,  
Vergine intatta è la sua madre in terra.  
Io madre, ei sposo; io sposa, ei padre è in Cielo  
Di me, che terra ho partorito il Cielo

Si noterà che la compresenza «platonica» del bene e del male «all'interno del microcosmo del *Teatro poetico* è intesa coerentemente dal Casoni (in nome di una comune dignità poetica, di una comune "dicibilità") nel senso di uno scavo di uguale profondità nelle "storie" che si sviluppano, nello spessore globale del racconto, entro i due settori antitetici del bene e del male; l'unico punto di incontro fra questi due poli «giace totalmente sul piano dell'arte poetica e della poesia». La fiducia «umanistica» di Casoni «nelle ragioni della poesia e nella capacità di questa di "dire" totalmente il reale, o almeno il reale umano» non implica, «sul piano della rappresentazione, nessuna confusione tra le due facce dell'umanità chiamate in causa, e proprio per la presenza, fra le due dimensioni, di una discriminante di ordine metafisico e religioso.» Opportunamente padre Pozzi ha osservato che «pochi sono i poeti italiani che sappiano, come sa il Casoni, esprimere l'esperienza religiosa sul registro dell'espressione negativa», sebbene egli «stemperi l'ardimento con le vaghezze e i vezzi d'un linguaggio che accomuna ai languori pietistici d'un Grillo le sirene patetiche e oscure di Tasso.»<sup>53</sup> Resterebbe a questo punto da ridimensionare definitivamente l'osservazione di Zanette, secondo cui il secentismo di Casoni, «come stato d'animo antipoetico», risulta prevalente nei componimenti di carattere sacro: «egli, cattolico fervente, non sentiva nei suoi versi quei soggetti, non vi trovava alcuno

<sup>52</sup> G. Pozzi, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981, p. 210.

<sup>53</sup> Ivi, p. 208.



stimolo a immagini e ad emozioni liriche, sicché si rivela assai più sensibile, e dovrebbe giudicarsi più sincero credente e più divoto di lui lo scapestrato Marino che disse in belle strofe le lodi di Maria»<sup>54</sup>.

Studiando il primo dei *Ragionamenti interni* di Casoni, ho avuto modo di rilevare il senso della teatralità e di una religiosità, a un tempo, assai intensa. Per questa ragione, a conclusione di una disamina pure veloce del *Teatro poetico*, si potrebbero richiamare le parole che un attento osservatore usava per spiegare le procedure del più importante cultore di arte della memoria del Cinquecento, Giulio Camillo, autore – abbiamo visto – di un'operetta intitolata *Idea del teatro*. Scriveva quell'osservatore: «Pretende che tutte le cose che la mente umana può concepire», l'ingratitude, la forza, la clemenza divina, «e che noi non possiamo concepire con l'occhio corporeo, possono tuttavia, dopo essere state raccolte con attenta meditazione, essere espresse mediante certi simboli corporei in modo tale che l'osservatore può percepire [...] tutto ciò che altrimenti è celato nelle profondità della mente umana.» Noi potremmo aggiungere e concludere: «E appunto a causa di questa percezione corporea» dell'ingratitude, della forza e della clemenza divina, Guido Casoni – al pari di Giulio Camillo<sup>55</sup> – denominava tutto questo *Teatro poetico*.

---

<sup>54</sup> E. Zanette, *Una figura del secentismo veneto*, cit., pp. 142-143.

<sup>55</sup> Vd. il saggio di C. Bologna, *Esercizi di memoria. Dal «teatro della sapientia» di Giulio Canillo agli «Esercizi spirituali» di Ignazio di Loyola*, in L. Bolzoni, P. Corsi (a cura di), *La cultura della memoria*, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 169-222.

ENRICO IACHELLO

## IL MITO DI GARIBALDI. BREVI CONSIDERAZIONI

I nostri tempi non sembrano propizi a Garibaldi. Le mode culturali del momento sembrano volgere alla “smitizzazione”, che non è un semplice giudizio critico, legittimo e auspicabile, ma un vero e proprio attacco polemico strumentale a fini politici che fa leva anche nel piacere di guardare dal buco della serratura che affascina la nostra epoca di reality show. Ma dal buco della serratura tutto diventa piccolo, e tutti a casa ci mettiamo in pantofole e assumiamo pose a scala domestica. Questo osservatorio non ha però l’accesso privilegiato a una realtà più vera. Semplicemente parla d’altro rispetto a processi complessi che appaiono semplici e piccoli perché semplicistico e piccino è l’approccio scelto.

L’affermarsi di Giuseppe Garibaldi come protagonista del Risorgimento e quasi da subito come suo eroe risponde al bisogno della giovane nazione italiana di miti ed eroi fondanti: il nuovo (l’Italia unita) ha bisogno di ancorarsi a una storia che lo legittimi, lo giustifichi, costruisca le radici comuni per dotarsi di un senso di appartenenza. Non c’è bisogno di scomodare le attuali vicende legate alla comunicazione di massa per comprendere la costruzione del mito. Il termine stesso Risorgimento è un richiamo a un passato glorioso, mitico appunto, che doveva allora – risorgendo – consentire il formarsi dell’Unità nazionale.

Garibaldi è nel pantheon risorgimentale personaggio quasi da subito fuori scala, è l’eroe per eccellenza. Lo è nell’azione perché assume spesso il ruolo di chi forza le situazioni, irrompe a volte polemicamente nella scena quasi a far precipitare eventi che altri progettavano o immaginavano diversi, o non immaginavamo affatto, lo è nell’assunzione a eroe nella memoria collettiva della nazione perché egli partecipa, morendo nel 1882 (e sopravvivendo quindi a Cavour, a Mazzini – isolato, sconfitto dovrà attendere un cinquantennio per entrare nelle memorie patrie – e a Vittorio Emanuele II), anche al

processo di costruzione di quella memoria che è intenso e conflittuale in particolare nella seconda metà del XIX secolo. Finisce così con l'assumere un rilievo più grande di Cavour e dello stesso sovrano, occupando il posto più alto nella memoria se non ufficiale, certo popolare. Intervenendo anche polemicamente nella vita della nuova nazione egli diviene però un eroe non semplicemente condiviso, anzi più spesso "diviso", tirato da più parti, invocato o collocato a nobilitare cause diverse, anche contrastanti, ma alla fine proprio per questo "eroe nazionale".

Di più, a dispetto dell'ostilità della chiesa contro il cui potere temporale si era sempre battuto, l'eroe si fa nell'immaginario popolare anche santo. La spedizione in Sicilia rivela il formarsi evidente di un culto. È nota la leggenda che accompagna e quasi giustifica o comunque rende comprensibile alla popolazione l'eroismo di Garibaldi, il suo stare sempre in prima linea ad incitare i suoi: Santa Rosalia gli avrebbe donato nel tragitto da Quarto a Marsala un cinturino di cuoio bianco che l'eroe avrebbe portato sempre con sé a respingere proiettili e bombe durante il combattimento. Vi è del resto un continuo intreccio nella spedizione siciliana e nei suoi rituali con la religiosità popolare. Fra Pantaleo – il frate garibaldino – organizzò nella cattedrale di Alcamo la benedizione di Garibaldi e concluse il suo discorso "dicendo tre evviva a Garibaldi, tre a Vittorio Emanuele e tre alla Madonna santissima che ha preso sotto la sua speciale protezione i messinesi". Sulla diffusione "popolare" in questa fase del culto di Garibaldi abbiamo la testimonianza di Capuana che proprio nel 1861 (ventiduenne) aveva pubblicato un poema dedicato all'eroe. In una lettera scrive: "Dopo la battaglia di Milazzo io avevo udito raccontare da un prete messinese la storiella della correggia che – affermava quel prete entusiasta – era il talismano per virtù del quale Garibaldi non poteva essere ferito nelle più accanite battaglie". E nei canti dialettali raccolti da Salomone-Marino (nel 1867) è testimoniata la credenza dell'eroe stregato con la "fataciumi", cioè l'incantesimo che protegge da ogni male: "vinni Aribaldi lu libiraturi... fu pri chist'omu ccu lu fataciumi/ ca la Sicilia fu libira". Non ci si stupisca, anche se il fenomeno richiede ulteriori approfondimenti. In un celebre articolo (*Mourir pour la patrie*) Kantorowicz ha analizzato l'estensione dell'idea cristiana del martirio ai combattenti caduti in una guerra santa (la crociata), e successivamente ai combattenti per una causa nazionale.

A costruire il mito per l'opinione pubblica colta e laica pensava invece la stampa dell'epoca che si avvaleva di un creatore di miti

come Alexandre Dumas, giornalista romanziere dell'imprese dei Mille, ma anche "curatore" delle *Memorie* di Garibaldi.

Henry Adams, corrispondente da Palermo del "The Boston Courier" poteva allora facilmente profetizzare: "Io... sono convinto che fra Garibaldi e Cavour quest'ultimo sia il più grande dei due; ma certamente le future generazioni italiane adoreranno la memoria di Garibaldi, e si limiteranno a rispettare quella di Cavour".

Alla fine dell'Ottocento Crispi, artefice dell'accoglimento nel pantheon ufficiale della nazione dell'eroe rappresentato all'uopo come "disciplinato", consegna definitivamente Garibaldi alla leggenda. In occasione del discorso per l'inaugurazione del monumento sul Gianicolo il 20 settembre (data simbolo) del 1895 osserva: "Narra la leggenda che alla madre di un martire caduto qui (nel Gianicolo), nei tormentosi deliri pel figlio perduto, siano apparsi in visione i vendicatori della grande ingiustizia del giorno, i quali in un tempo non lontano, avrebbero rilevato la patria oppressa. Agli occhi della veggente sorgevano dagli opposti orizzonti, dalle Alpi e dal mar di Sicilia, due grandi astri, l'uno avente forma di dell'aquila, l'altro la faccia del leone. I due celesti luminari si avvicinarono alla terra e la riempirono di luce. I due astri erano il Re e Garibaldi".

Due astri. Ma a durare di più era destinato Garibaldi. Quando dopo il fascismo quello del Re si spegnerà, sarà Garibaldi a resistere quale mito di identità nazionale e ciò sino a gran parte, credo, del secolo scorso. Un mito che ha agito all'inizio da stimolo a non fermarsi, a non lasciare monco il processo unitario, poi da collante per legare al nuovo stato gli artefici "perdenti" dell'unificazione ma anche le masse cui si offre come santo/eroe. Nonostante l'incomprensione gramsciana del mito Garibaldi (il suo ricondurlo al folklore), credo che anche per il Partito Comunista del dopoguerra che lo aveva adottato durante la Resistenza (si pensi alle Brigate Garibaldi) esso abbia costituito momento di identificazione nazionale, consentendogli di iscrivere la sua azione, non più sovversiva, nell'ambito della cosiddetta "rivoluzione permanente". E qui conviene fermarsi respingendo le posizioni di chi vorrebbe ricondurre a Garibaldi anche l'eversione tracciando, come ha fatto Galli Della Loggia, in una tragica caricatura, una linea di congiunzione tra il mito garibaldino e il terrorismo delle Brigate Rosse. Tutto il contrario. Il mantello dell'eroe è grande, ma fin là non arriva.

**Bibliografia essenziale recente**

- M. Degl'Innocenti, *Garibaldi e l'Ottocento. Nazione, popolo, volontariato, associazione*, Piero Lacaita Editore, Bari 2008.
- M. Isnenghi, *Garibaldi fu ferito. Storia e mito di un rivoluzionario disciplinato*, Donzelli, Roma 2007.
- L. Ryall, *Garibaldi. L'invenzione di un eroe*, Laterza, Roma-Bari 2007.

VINCENZO LA ROSA

“DAL PIANTO DI UNA NOTTE NACQUERO GLI ULIVI”.  
PER UN LABORATORIO SCIENTIFICO E DIDATTICO  
A NOTO ANTICA

Caro Nicola,

brutto mestiere, oggi, quello del Preside di Facoltà! Sogna di domenica CFU e fondi integrativi per gli Assegni di Ricerca, direttori di Dipartimenti e Presidenti di Corsi di laurea, studenti e bidelli, *vigilantes* ed affini. Le sue spalle rinforzate debbono assorbire i pianti di tutti, che vanno sempre consolati, se necessario anche con qualche giro di “gioco delle tre carte”. Si trova immerso in una realtà cangiante giorno dopo giorno, avverte l’abbrivio, vive sulla sua pelle la frustrante, attuale, antinomia fra insegnamento e ricerca. Insegue piani didattici e appelli straordinari; ma cerca anche il colpo d’ala con “L’antico oggi”, per andare alle fonti stesse della ragion d’essere della Facoltà.

Ironia della sorte, qualche giorno dopo che io avevo provato a riflettere sulla tua...condizione, rispondendo ad un mio messaggio e-mail del 25 giugno 2004 (oggi fa fino comunicare così!), tu stesso avevi assai più efficacemente di me schizzato le angustie quotidiane imposte dal ruolo. Il discorso riguardava, indirettamente, proprio il tema che mi sta a cuore. E tu, aderendo immediatamente ad alcune proposte, così mi scrivevi: “... se il mio tempo non dovrà essere al novanta per cento assorbito da capricci, pregiudiziali, beghe, malumori, delusioni, lamentele, intemperanze, incomprensioni, litigi, campagne preelettorali, protagonismi, rancori vecchi e nuovi, conflitti di interessi, ambizioni sbagliate o incontrollate, mediazioni, intromissioni di protettori, ecc...”. C’è proprio tutto, insomma. Ma tu, da provetto Dantista, “lascia pur grattar...”.

Per manifestarti la mia affettuosa solidarietà, proprio di questo voglio dirti, del bisogno dei “colpi d’ala”, del comune disagio dinanzi alla pratica impossibilità di coniugare, all’interno di un’aula, insegnamento e ricerca. Consentimi, anzitutto, di pescare a caso nella memoria, per avere il pretesto di citare giganti a te ben noti. P. Orsi fu il primo, vero, professore post-unitario di Archeologia presso la nostra

Facoltà, nel decennio 1889-1899<sup>1</sup>. Lo spulcio dei verbali (programmi dei corsi ed esami) di quel periodo, mi ha consentito di accertare, qualche anno fa, come le acquisizioni delle grandi scoperte effettuate sul campo dal Roveretano finissero, pari pari, in una delle aule del palazzo centrale, in genere tutti i mercoledì nel primissimo pomeriggio (dalle 14 alle 16). In quelle stesse aule, alla fine degli anni cinquanta, S. Mazzarino andava snocciolandoci i capitoli in fieri de *Il pensiero storico classico*. Non molto dopo, nella Biblioteca del Museo siracusano, uno scatenato L. Bernabò Brea proponeva ad un attonito allievo della Scuola di perfezionamento in archeologia i tantissimi confronti anatolici della nuova classificazione per i materiali di Poliochni, sulla quale aveva indirettamente fondato il suo *The Sicily before Greeks*.

Poi venne il '68, le casse di limoni fatte arrivare dai professori 'progressisti' agli occupanti (uno, oggi è tuo pari grado nel grande Convento). Vennero i sogni e puntualmente svanirono all'alba. Quando nel novembre del '71 passai dall'altra parte dell'aula, mi accorsi che inventarsi qualcosa di non già detto (e che potesse interessare gli innocenti che ti guatavano perplessi) era terribilmente difficile. Scoprii, gioco forza, le grandi potenzialità di un cantiere di scavo, la via breve verso la storicizzazione dei *Realien*, la praticabilità (anche parziale) della c.d. multidisciplinarietà. E sopravvissi. Parecchi anni dopo ebbi il piacere di constatare che G. Giarrizzo (e siamo al quarto!), riflettendo per suo conto su un cantiere di scavo come "modello di sociabilità scientifica", si chiedeva del travaso di tale cantiere nel "seminario filologico" delle Università tedesche già alla fine dell'800<sup>2</sup>.

*And now?* Tentiamolo ancora, quel benedetto travaso, dando al 'cantiere di scavo' il significato più ampio. Accetta dunque, in forma meno episodica e corsiva di quanto non ti abbia più volte espresso a voce (costringendoti persino a qualche sopralluogo fuori programma!), alcune osservazioni che muovono in quella direzione. Il tuo orecchio finora assai attento mi lascia sperare che non restino lettera morta.

Tutto nasce dalla nuova presenza siracusana dell'Ateneo e dalle mie giovanili frequentazioni sul Monte Alveria, la Noto Antica dei padri di mio padre. Non è un segreto che il recente ordinamento didattico che ci siamo dati (con un corso di laurea in Scienze dei Beni

<sup>1</sup> V. La Rosa, Paolo Orsi: una storia accademica, in *ASSO*, LXXIV, 1978, pp. 465-571.

<sup>2</sup> G. Giarrizzo, Postfazione, in *Dalle capanne alle 'robbe': la storia lunga di Milocca-Milena*, a cura di V. LA ROSA, Caltanissetta 1997, pp. 385-386.

Culturali, nel doppio percorso archeologico e archivistico) ha spostato di fatto il baricentro archeologico (e quindi, in larga misura, anche quello ‘antichistico’) della nostra Facoltà nella città aretusea, coinvolgendo una buona fetta di storici e geografi. La Facoltà di Architettura è siracusana a tutti gli effetti, mentre quella di Scienze è presente con un corso di laurea in Tecnologie dei Beni Culturali. Si tratta di un vero e proprio mini-polo universitario, ancora in fase di consolidamento logistico e didattico. Una tale realtà, piaccia o no, deve essere oggetto, da parte della nostra Facoltà, di una riflessione più seria di quanto finora non sia stato fatto, partendo dall’assunto che, pur nella specificità delle diverse storie e competenze, il territorio costituisce oggi un grande fattore di unità e di progettualità, anche agli effetti di quella valutazione nazionale delle ricerche che si avvia a diventare uno dei canali del nostro magro sostentamento.

Un qualche raccordo fra le diverse forze accademiche operanti nella realtà siracusana mi pare (santa ingenuità!) da perseguire programmaticamente, ai fini di una più efficace realizzazione degli specifici fini istituzionali e di una più incisiva presenza nel territorio. Da un tale raccordo passano, ne sono convinto, le premesse di una crescita più rapida ed armonica.

L’ambito ideale per un coordinamento – e vengo al dunque – potrebbe essere quello di un “laboratorio” (non penso ti piaccia di più il termine *workshop*!) scientifico e didattico, che possa valorizzare appieno le diverse competenze. Un tale laboratorio, da collocare all’interno del territorio siracusano, dovrebbe assicurare caratteri di altissima originalità, capaci di coniugare esperienze didattiche fortemente innovative, prospettive scientifiche multidisciplinari di sicura efficacia e un concreto aggancio con la realtà economica e culturale del comprensorio. “Laboratorio” anzitutto come area reale, più meno vasta, e poi come spazio di ricerca in espansione virtuale, praticamente illimitato.

Tali condizioni mi pare esistano proprio per il centro di Noto Antica, abbandonato dopo il disastroso terremoto del gennaio 1693, quel centro visitato dall’Orsi per la prima volta nell’aprile del 1894, dietro segnalazione e con la guida di un suo studente netino [a proposito, lo consideri anche tu un buon auspicio?], e poi da lui indagato con una breve campagna di scavo (disturbata “da libeccio furioso”) nell’aprile del 1896<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> P. Orsi, Esplorazioni archeologiche in Noto Vecchio (Netum), in *Not. Scavi*, 1897, pp. 69-90.



Situata sul Monte Alveria (a 420 m di altezza), *in cordis figuram*, non lungi dal corso dell'Asinaro e ad una quindicina di Km in direzione NO dalla nuova città, Noto Antica rappresenta, dal punto di vista storico ed archeologico, un *unicum*. Il terremoto mise fine alla vita di un centro che aveva ininterrottamente prosperato, con le inevitabili discontinuità, a partire dall'Antica età del Bronzo (2000-1400 a.C. ca.), come testimoniano le numerose schegge di selce che si raccolgono ancor oggi sulla Montagna. Grosso insediamento durante la prima età del Ferro (*facies* di Pantalica Sud, prima metà IX-prima metà VIII sec. a.C.), come dimostrano i corredi delle sue necropoli, fu un punto di riferimento territoriale per le genti sicule degli Iblei. Con quell'insediamento va probabilmente messo in rapporto un grosso ripostiglio di bronzi, per i quali sono stati evidenziati i legami con l'ambiente italico-meridionale<sup>4</sup>. Conosciuto in età greca con il toponimo di Νεάϊτον, fu assegnato dai Romani, nel 263 a.C., al regno siracusano di Ierone II<sup>5</sup>, il quale lo arricchì di edifici monumentali: un paio di tempietti (successivamente trasformati in chiese dedicate a S. Elia e a S. Giovanni Battista), un ginnasio, una piazza del mercato (*agorà*), un edificio teatrale. *Netum* divenne successivamente *civitas foederata* dei Romani, probabilmente per gli aiuti logistici concessi all'esercito di Marcello in occasione della presa di Siracusa e subì anch'essa le ruberie di Verre. *Pagus* di età tardo imperiale e probabile centro fortificato in età bizantina, conobbe un momento di grande splendore sotto la dominazione araba, diventando città capo-valle. Infeudato a Giordano, figlio naturale del conte Ruggero sotto i Normanni, il centro (che alla fine del '500 contava oltre 13.200 anime) rimase sempre città demaniale, con architetture civili e religiose di grande prestigio e come tale ebbe direttamente rapporti con i Viceré della Corona di Spagna.

La possibilità di riportare alla luce strutture di età barocca o rinascimentale tramite lo scavo archeologico rappresenta un dato di eccezionale rilevanza scientifica, anche considerando che le premesse progettuali e tecnologiche delle peculiari architetture nella nuova Noto vanno sicuramente ricercate fra gli edifici in rovina della vec-

<sup>4</sup> R. M. Albanese, Un ripostiglio di bronzi da Noto antica, in *Atti e Memorie Istituto per lo Studio e la Valorizzazione di Noto Antica* (appresso ISVNA), XVII-XVIII, 1986-1987, pp. 45-72.

<sup>5</sup> Bibliografia e documentazione disponibile: R. A. Marotta D'Agata, Noto, s.v., in *Bibl. Topogr. Colonizz. greca in Italia e nelle isole tirreniche*, XII, Pisa-Roma 1993, pp. 412-417.

chia città (come è stato già possibile confermare mediante limitate indagini sul terreno).

I lavori di spoliazione sistematica eseguiti in varie riprese dai nobili della nuova Noto, alla ricerca dei supposti tesori abbandonati nella vecchia, rappresentano una delle pagine più buie nella storia del sito, perpetuata in qualche modo dai vandalismi e dai gratuiti danneggiamenti favoriti dall'odierna incuria. I sopralluoghi e la ricordata campagna di scavi dell'Orsi consentirono di localizzare le due necropoli protostoriche, il cimitero di età ellenistica, un paio di *heroa* scavati nella roccia, una catacomba ebraica ed un ipogeo di età bizantina. Brevi saggi nell'area dei ruderi della Chiesa del Collegio dei Gesuiti (erroneamente interpretati come quelli della Chiesa Madre) fece il bibliotecario locale G. Santocono Russo, nei primi anni '60, affondando il piccone anche in alcuni ambienti del dirimpettaio palazzo Belludia (interpretato a sua volta come Casa Senatoria)<sup>6</sup>. Due brevi campagne di scavo nel 1972 e nel 1974 mi consentirono di far luce su alcune strutture monumentali di età ellenistica (il tempietto in *antis* poi trasformato nella chiesa di S. Elia e l'*agorà* antistante il ginnasio)<sup>7</sup>. L. Guzzardi, della Soprintendenza ai Beni CC. AA. di Siracusa, ha saggiato, nel 1992, l'area antistante l'Eremo di S. Maria della Provvidenza, individuando livelli di età rinascimentale e, subito sopra la roccia, anche di età protostorica<sup>8</sup>. E sento che per il 2005 la Soprintendenza ha ancora intenzione di intervenire.

Una serie di indagini (anche archivistiche) sulle strutture e sull'impianto urbano di età medievale e rinascimentale, è stata condotta, ormai da diversi anni e con risultati notevoli, da L. Arcifa<sup>9</sup>. Un'equipe

---

<sup>6</sup> Cfr. F. Balsamo, Proposta di identificazione dei ruderi detti di S. Nicolò, in *Atti e Memorie Istituto per lo Studio e la Valorizzazione di Noto Antica* (in seguito *Atti ISVNA*), III, 1972, pp. 115-132 (ivi, alle note 6-8 riferimenti alle notizie stampa sulla scoperta e agli echi immediati).

<sup>7</sup> V. La Rosa, La Chiesa di S. Elia a Noto Antica, in *Arch. Stor. Messin.*, 50, 1987, pp. 45-76; Id., Per la Neaiton ellenistica: un saggio di scavo nella zona del ginnasio, in *Atti ISVNA*, XIX-XX, 1988-89 (1995), pp. 75-104; da ultimo, F. Ferruti, L'attività di Ierone II a favore dei ginnasi, in *Nuove prospettive della ricerca sulla Sicilia del III sec. a.C.* (Incontro di studio, Messina, luglio 2002), a cura di M. Caltabiano, in c.d.s.

<sup>8</sup> L. Guzzardi, Saggio di scavo presso l'Eremo di S. Maria della Provvidenza a Noto Antica, in *Atti ISVNA*, XIX-XX, 1988-89 (1995), pp. 121-129.

<sup>9</sup> L. Arcifa, La chiesa madre di S. Nicolò a Noto Antica, in *Atti ISVNA*, XIV-XV, 1983-84, pp. 43-92; Ead., Appunti per una lettura del tessuto urbano di Noto

del Politecnico di Zurigo, guidata dal prof. P. Hofer, provvide, agli inizi degli anni '70, a rilevare le emergenze monumentali superstiti, che furono però sfruttate solo per indagare ipotesi di trasposizione dell'impianto urbano della vecchia nella nuova Noto<sup>10</sup>. Una serie di lavori riguardanti soprattutto gli aspetti giuridici legati alla città sull'Alveria sfociò, un decennio fa, in una pregevole monografia di un altro studioso svizzero. M. Luminati<sup>11</sup>. Una pagina di *archeologia dei terremoti* (nella quale il sito di Noto Antica entrò di pieno diritto) fu scritta infine dalla nostra Facoltà, nella terza ricorrenza centenaria della distruzione, anche se realizzata solo nel 1995<sup>12</sup>.

Non meno promettente si prospetta lo "scavo delle carte". Già agli inizi degli anni '60, C. Gallo (colto studioso netino che esercitò il suo apprezzato magistero in un liceo palermitano) cominciò a ricercare negli archivi di quella città (e in quello del Duca di Medinacoeli a Simancas) le prime briciole della storia della vecchia Noto<sup>13</sup>. Infine,

---

Antica, ivi, XVI, 1985, pp. 81-113; Ead., I Rivelati di Beni e di anime: una applicazione informatica per lo Studio della topografia di Noto Antica (SR), in *Trattamento di dati negli studi archeologici e storici (Informatica e discipline umanistiche, 3)*, a cura di P. Moscati, Roma 1990, pp. 89-135; Ead., Osservazioni sull'impianto urbano di Noto in età medievale, in *Corrado Confalonieri: la figura storica, l'immagine e il culto* (Atti delle Giornate di Studio – Noto 24-26 maggio 1990), Noto 1992, pp. 45-63.

<sup>10</sup> Il lavoro di insieme riguarda la nascita della nuova Noto: P. Hofer, *Noto, Idealstadt und Stadtraum im sizilianischen 18 Jahrhundert*, Zürich 1996; alla p. 41 è un rilievo delle emergenze monumentali di Noto antica. Il lavoro raccolto sulle emergenze monumentali della vecchia città dovrebbe ancora trovarsi presso il Politecnico di Zurigo, per essere reso noto nell'ambito di un diverso progetto di ricerca, il cui coordinamento era stato affidato ad un collaboratore di Hofer (l'arch. Hager). Le informazioni relative alla sorte dei lavori dell'equipe svizzera mi sono state fornite dal prof. M. Luminati, che vivamente ringrazio.

Non essendo stato in grado di consultarlo, non saprei dire se siano contenuti accenni al sito di Monte Alveria in P. Hofer, *Reisejourmale 1954-1988, Aufzeichnungen in Städten*, Bern-Berlin 1993.

<sup>11</sup> M. Luminati, *Erdbeben in Noto. Krisen-und Katastrophenbewältigung im Barockzeitalter (Zürcher Studien zur Rechtsgeschichte, 27)*, Zürich 1995.

<sup>12</sup> P. Riva – E. Guidoboni, Analisi quantitative degli effetti del terremoto del 1693 sulle mura di Noto antica, in *La Sicilia dei terremoti. Lunga durata e dinamiche sociali* (Atti del Convegno di Studi, Catania, 11-13 dicembre 1995), a cura di G. Giarrizzo, Catania 1996, pp. 55-260.

<sup>13</sup> Pubblicati principalmente nell'*Arch. Stor. Sicil* (dagli inizi degli anni '50) e negli *Atti ISVNA* (a partire dal 1970); vedi anche Una visita pastorale di mons. Fortezza a Noto e lo stato della chiesa netina prima del terremoto del 1693, in *Studi*

un altrettanto benemerito studioso locale, F. Balsamo, fondatore e anima dell'Istituto per lo Studio e la Valorizzazione di Noto Antica (che pubblica dal 1970 una serie di *Atti e Memorie* con contributi dedicati esclusivamente al sito dell'Alveria e alle sue vicende millenarie) ha reso noti numerosi documenti d'archivio riguardanti diversi aspetti della storia cittadina ed ha anche proposto, per alcuni secoli, delle lucide sintesi<sup>14</sup>. Non ha inoltre mancato di svolgere un'insostituibile opera di divulgazione, a cominciare dalla traduzione e dal commento degli autori sei-settecenteschi più importanti per la storia del sito<sup>15</sup>. Egli si è dato, insomma, il ruolo di autentico custode della memoria storica sull'Alveria, facendosi promotore anche di Convegni nei quali il sito e la sua storia costituivano il nucleo portante<sup>16</sup>.

Il lavoro finora svolto serve soltanto a dimostrare le enormi possibilità dell'indagine. Dal punto di vista archeologico si tratterebbe infatti di scavare un'intera città, esattamente delimitata da una possente cinta di mura, fornita di una zona artigianale alla base delle sue pendici nord (in corrispondenza del torrente Salitello), e con una serie di edifici *extra moenia*. Dal punto di vista storico ed archivistico la documentazione disponibile è quantitativamente impressionante e solo in minima parte esplorata: gli archivi “locali” (da quello storico della Curia arcivescovile di Siracusa, a quello della Curia di Noto), agli archivi di Stato di Siracusa e della sezione di Noto, l'archivio di Stato di Palermo, quello della Corona di Aragona a Barcellona, quelli delle

---

in memoria di Carmelo Sgroi (1893-1952), Torino 1965, pp. 445-476. Un piccolo gruppo di contributi riguarda anche le vicende legate alla ricostruzione della nuova città: bibliografia in F. Balsamo (a cura di), Noto nelle Cronache settecentesche di Filippo Tortora e Ottavio Nicolaci, Noto 1993, p. 41, nota 87. Di qualche indicazione bibliografica sono grato agli amici F. Balsamo e L. Arcifa.

<sup>14</sup> F. Balsamo, *Noto nel Seicento*, Noto 1994; Id., *Noto nel Cinquecento*, Noto 1999; Id., *Noto nel Medioevo*, Noto 2005.

<sup>15</sup> *Storia di Noto Antica* (traduzione del *De Rebus Netinis* di V. Littara a cura di F. Balsamo), II ed., Noto 1997; *Breve notizia della città di Noto prima e dopo il terremoto del 1693*, di F. Tortora (a cura di F. Balsamo), Noto 1972; R. PIRRI, *Chiese della diocesi di Noto* (dalla *Sicilia Sacra*, traduzione di F. Balsamo), Noto 1977; V. LITTARA, *Descrizione dell'antica Noto e del suo territorio* (*Netinae urbis topographia*), (traduzione e note di F. Balsamo), Rosolini 1999.

<sup>16</sup> *Corrado Confalonieri: la figura storica, l'immagine e il culto* (*Atti delle giornate di studio, Noto, maggio 1990*), a cura di F. Balsamo e V. La Rosa, Noto 1993; *Contributi alla geografia storica dell'agro netino* (*Atti delle giornate di Studio, Noto, maggio 1998*), a cura di F. Balsamo e V. La Rosa, Rosolini 2001.

Casae generalizie degli Ordini Monastici, gli archivi Vaticani (anche per le *rationes decimarum*) sono le principali raccolte già note; ma sporadiche segnalazioni lasciano intravedere che lo scenario può essere sensibilmente ampliato<sup>17</sup>. Di eccezionale rilievo è inoltre la documentazione cartografica (con riscontri anche nelle raccolte francesi)<sup>18</sup>, che costituisce un prezioso ausilio alle indagini sul terreno e consente significativi coinvolgimenti agli storici dell'architettura e della poliorcetica.

La rapida scheda, pur non facendo giustizia alle potenzialità del sito, consente di interrogarsi sui termini e gli ambiti di un "laboratorio" scientifico e didattico. I motivi di interesse potrebbero riguardare:

- gli archeologi, che troverebbero la possibilità di saggiare un palinsesto urbano attivo nell'arco di quattro millenni. La vastità dell'impresa archeologica, per questa *Pompei medievale e moderna*, ha finora sconsigliato qualsiasi lavoro di vasto respiro, per il quale sono indispensabili competenze multidisciplinari, che soltanto un Ateneo è in grado, sul medio periodo, di assicurare;
- gli storici, gli archivisti e i bibliotecari, che potrebbero esercitarsi sulla sconfinata messe di documenti conservati in archivi di ogni genere e in diverse zone d'Europa; 'storici', naturalmente, di ogni ordine e grado, se si pensa che in alcuni manoscritti del '600 c'è posto persino per spunti di demoantropologia;
- i geografi (di varie tendenze e specializzazione) che dal confronto fra i documenti di archivio e la realtà del territorio e del paesaggio attuale potrebbero trarre una serie di spunti paradigmatici;
- i fisici, i chimici e i cultori delle altre scienze naturali, che sarebbero in grado di sperimentare le ultime acquisizioni in fatto di archeometria e di analisi e consolidamento dei materiali lapidei e non;
- gli architetti, gli storici dell'architettura, i teorici e i tecnici del restauro, che potrebbero fruire, oltre che della copiosa documentazione d'archivio, anche dei tanti edifici monumentali (le diverse decine di chiese e conventi, la ventina di palazzi nobiliari) già in parte affioranti, da integrare opportunamente tramite l'indagine archeologica.

<sup>17</sup> Per una prima ricognizione delle fonti d'archivio disponibili, vedi F. Balsamo, Fonti per la storia di Noto Antica: da Diodoro Siculo a Filippo Tortora, in *Selecta* (Annuario Ist. Magistrale "M. Raeli", Noto), 16, anno scolastico 1971-72, pp. 33-44.

<sup>18</sup> Termini del problema, per la carta planimetrica, in L. Cugno, *Per una valutazione della pianta del Padre Antonino Maria Tedeschi*, in *Atti ISVNA*, I, 1970, pp. 99-112.

Ma se non vogliamo limitarci al polo siracusano, numerosi altri docenti e ricercatori del nostro Ateneo potrebbero essere coinvolti: dai sismologi ai botanici, dagli zoologi agli antropologi, dagli informatici agli ingegneri strutturalisti, agli economisti, per non citare che alcune delle competenze proficuamente spendibili nel sito di Noto Antica.

Sulla potenziale ricaduta didattica di un campo così vasto di interessi scientifici, concentrati in un unico sito, non è necessario spendere troppe parole: tu stai pensando, Nicola, ai tanti *stages*, alle lezioni sul campo o in uno degli archivi, alle tesi di laurea, alla teoria che si fa prassi per i nostri studenti (le cui curiosità vanno oggi più che mai titillate e incanalate).

La coesistenza di una tale gamma di interessi e l'enorme vantaggio delle indagini interdisciplinari o incrociate assicurerebbero all'impresa di Noto Antica caratteri di unicità, qualificanti per l'intero Ateneo. Nessuna Università italiana, per quanto mi è dato sapere, ha finora investito, in un singolo progetto, una tale messe di competenze.

Dal punto di vista operativo appare preliminare ed indispensabile ottenere l'assenso della Soprintendenza ai Beni CC. e AA. di Siracusa, istituzionalmente preposta alla tutela e alla gestione del sito. Alla Soprintendenza si potrebbe raccomandare con forza la creazione del Parco Archeologico Regionale dell'Alveria, per studiarne anche le possibilità ottimali di fruizione.

Con l'Istituzione siracusana (o, per suo tramite, con l'Assessorato Regionale ai Beni CC. AA.) potrebbe essere siglata una convenzione che assicurerebbe, con il coordinamento e la sorveglianza della stessa Soprintendenza, lo svolgimento dell'attività scientifica e didattica da parte delle diverse Facoltà coinvolte.

In caso di conclusione positiva, ed in possesso delle necessarie autorizzazioni per avviare le ricerche e la sperimentazione didattica, un ristretto Comitato scientifico, nominato dalle diverse Facoltà interessate e coordinato dal Rettore, dovrebbe approntare un piano di intenti almeno decennale, con un programma sufficientemente dettagliato per i primi tre anni ed una proposta operativa analitica per il primo anno.

L'Ateneo dovrebbe considerare il "laboratorio" di Noto Antica fra le imprese qualificanti della sua attività complessiva, promuovendo, per reperire i mezzi e le strutture necessari alle complesse esigenze, un Consorzio di imprese pubbliche e private. Le potenziali e molteplici ricadute dovrebbero facilitare l'iniziativa. È pensabile che un tal tipo di progetto possa essere considerato, dal competente Ministero, "di interesse nazionale".

Fra le Istituzioni da coinvolgere è indispensabile includere gli Enti locali, Provincia di Siracusa e Comune di Noto, che già nel 1999 avevano firmato con la Soprintendenza una convenzione (a quanto pare rimasta solo sulla carta) relativa alla gestione e alla valorizzazione del sito, per cui si immaginava la costituzione di un Parco archeologico<sup>19</sup>. La situazione attuale non è tuttavia delle più felici, e comunque in una condizione di stallo. Purtroppo soltanto 35 dei ca. 55 ettari della Montagna sono oggi di proprietà demaniale, ma la totale assenza di sorveglianza produce, nella migliore delle ipotesi, pascolo abusivo.

Saranno gli organi competenti a risolvere i problemi di custodia (diurna) e di possibile chiusura notturna del sito. Il problema più impellente, se si vuole davvero dar vita al “laboratorio” è quello di trovare un *ubi consistam*, uno spazio fisico di soggiorno, di magazzini, di studio, di aggregazione: uno spazio il più vicino possibile al Monte Alveria. Te lo ho mostrato, un pomeriggio, lo spazio possibile, Nicola: l'Eremo di S. Maria della Provvidenza, l'unico edificio che i Notinesi ormai trasferiti nella nuova città, vollero ricostruire sulla Montagna intorno al 1710, per dar modo ad una comunità di eremiti di tenere accesa in quel sito, nel silenzio della preghiera, la fiaccola della memoria. A partire dalla fine degli anni '50, era diventato, di fatto, un piccolo *Antiquarium*, dal momento che vi venivano raccolti tutti i pezzi (soprattutto modanature architettoniche) più o meno casualmente recuperati nel sito. Oggi è scomparso tutto, e così pure le mattonelle settecentesche della chiesa. Non so come e perché, il complesso era di proprietà di un “Ente Eremi” (di quelli che servono solo per tenere in vita se stessi), del quale solo di recente la Regione ha decretato lo scioglimento. Le controversie legate ad alcuni degli immobili sono appena terminate; sembra certo, in ogni caso, che quando la burocrazia sarà stata tacitata, il Comune di Noto entrerà in possesso dell'immobile, con la conseguenza che, già da qualche anno, si erano cominciate ad affilare *in loco* le armi sulla destinazione dell'edificio. Ostello della gioventù, pizzeria, sede di lavoro di una qualche cooperativa giovanile erano, per quanto mi consta, le ipotesi più ‘progressiste’; *antiquarium*, sede di mostre e di incontri culturali (beninteso con adeguato posto di ristoro), le più ‘codine’. Ci sarebbe, insomma, di che infiammare amministrazioni e consigli comunali.

---

<sup>19</sup> Termini del problema e altre utili informazioni nell'opuscolo di F. Balsamo, *Noto Antica. La valorizzazione possibile*, a cura dell'ISVNA, Noto 2003, pp. 1-14.

Perché non ottenere, come Ateneo, in concessione dal Comune quell'Eremo, per farne la sede del “laboratorio”? I primi contatti li abbiamo presi insieme, con riscontri più che positivi<sup>20</sup>. Non avevamo fatto i conti con le pastoie della burocrazia e con i tanti passaggi che ancora impediscono al Comune di essere considerato giuridicamente proprietario dell'immobile. Immobile che ha bisogno di un bel po' di cure, prima di esser pronto per scopi come quelli qui proposti. Ma per un 'laboratorio scientifico-didattico', non bisogna essere di fiato corto: e tu hai finora dimostrato, in questa vicenda, di aver voglia di correre...

*Dal pianto di una notte nacquero gli ulivi* (perdonami, la civetteria dell'autocitazione) scrivevo qualche decennio fa, a proposito del sito<sup>21</sup>. Oggi dovrei aggiungere le capre e le mucche, che la fanno da padrone sulle Montagna. Mi piace sperare, tuttavia, che le fronde verde-argento della pianta mediterranea tornino ad essere considerate, dalle nostre parti, quelle predilette da Pallade-Atena. Chissà che nell'aprile del 2006, 110 anni dopo il primo colpo di piccone del prof. P. Orsi, incaricato per l'Archeologia, la sua Facoltà di Lettere non possa tornare, magari in numerosa compagnia, a fare ricerche su quella Montagna, rinnovando quell' “appello ai giovani” che il grande Roveretano aveva rivolto ai suoi studenti, invitandoli (invano) a studiare le grotte di ben altra Montagna<sup>22</sup>. Sperare non costa: vero, Nicola?

---

<sup>20</sup> A parte la disponibilità di tipo politico, noto ora con piacere che l'ipotesi è, seppure in via alternativa rispetto ad un *Antiquarium*, contemplata nel citato opuscolo *Noto Antica. La valorizzazione possibile* (a cura dell'ISVNA), p. 11: “in alternativa, concessi (*scilicet* i locali dell'Eremo) in tutto o in parte ad un Istituto universitario per farne sede di una missione archeologica o di ricerca scientifica compatibile”.

<sup>21</sup> V. La Rosa, *Archeologia sicula e barocca: per la ripresa del problema di Noto Antica*, in *Atti ISVNA*, II, 1971, pp. 43-102.

<sup>22</sup> Cfr. P. Orsi, in *BPI*, L-LI, 1930-31 p. 134. L'appello risaliva in realtà al 1907, quando il Nostro era ancora professore di Archeologia nella nostra Università e si riferiva all'esplorazione delle tante grotte di scorrimento lavico che si aprivano sulle pendici del vulcano, fino alle porte di Catania (Barriera). Oltre vent'anni dopo egli tornava sull'argomento (a proposito di una grotta in territorio di Biancavilla), per denunciare come quell'appello non avesse sortito alcun risultato: “E lanciava l'appello, un appello ai giovani, soprattutto a quelli dell'Università catanese che seguono anche un corso di archeologia, perché volgessero le loro ricerche allo studio delle genti primitive ed ai monumenti dell'ignivomo colosso, conciliando il diletto di magnifiche escursioni coll'attrattiva di indagini scientifiche. Ma la mia voce non fu ascoltata...”.





Fig. 1 – Planimetria settecentesca di Noto Antica (da originale tardo secentesco) (Noto, Museo Civico).

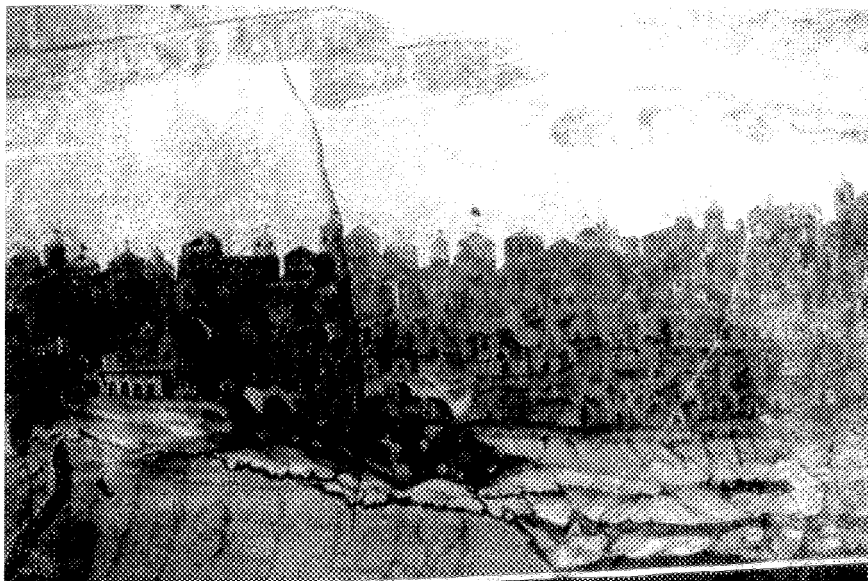


Fig. 2 – Particolare del *Prospetto di levante* (da copia del primo '700) (Noto, Museo Civico).

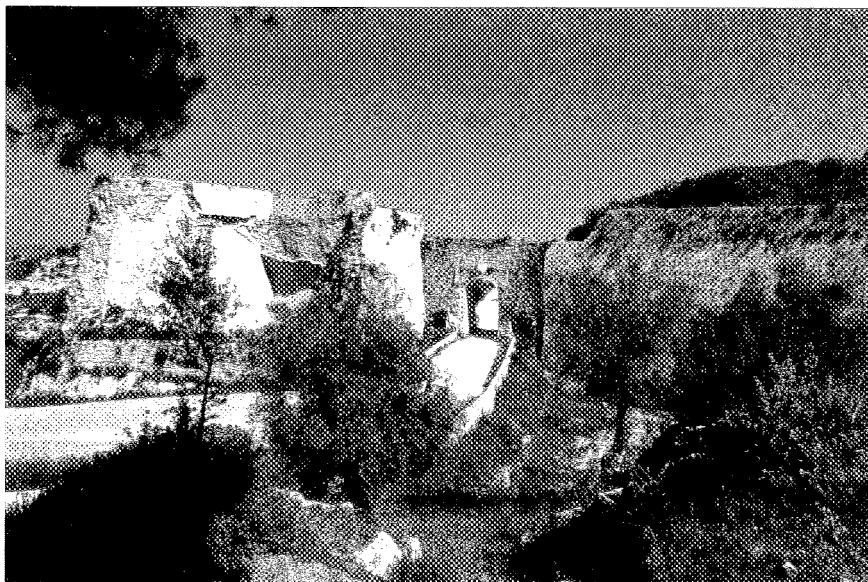


Fig. 3 – Veduta dei bastioni e della porta nord.



Fig. 4 – *Askòs* dal corredo di una tomba protostorica (Siracusa. Museo Archeologico Regionale).

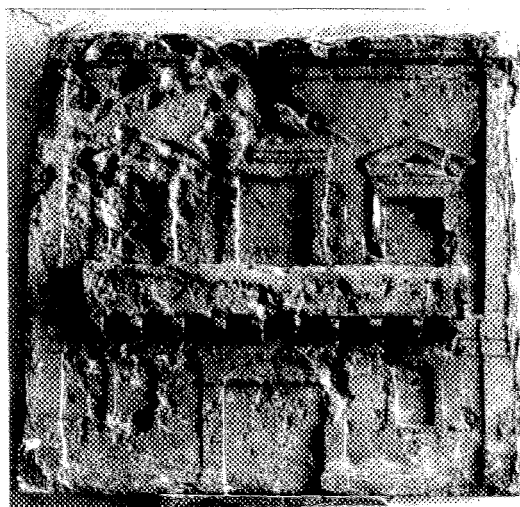


Fig. 5 – Bassorilievo con rappresentazione di prospetto di edificio, verosimilmente cinquecentesco (già nella raccolta entro l'Eremo di S. Maria della Provvidenza).

**I.S.V.N.A.  
NOTO ANTICA**

**CHIESA E CONVENTO S. MARIA DELLA PROVVIDENZA  
(SEC XVIII)**

RIEVEVO ESEGUITO DA VELLA SALVATORE NEL DICEMBRE 1971

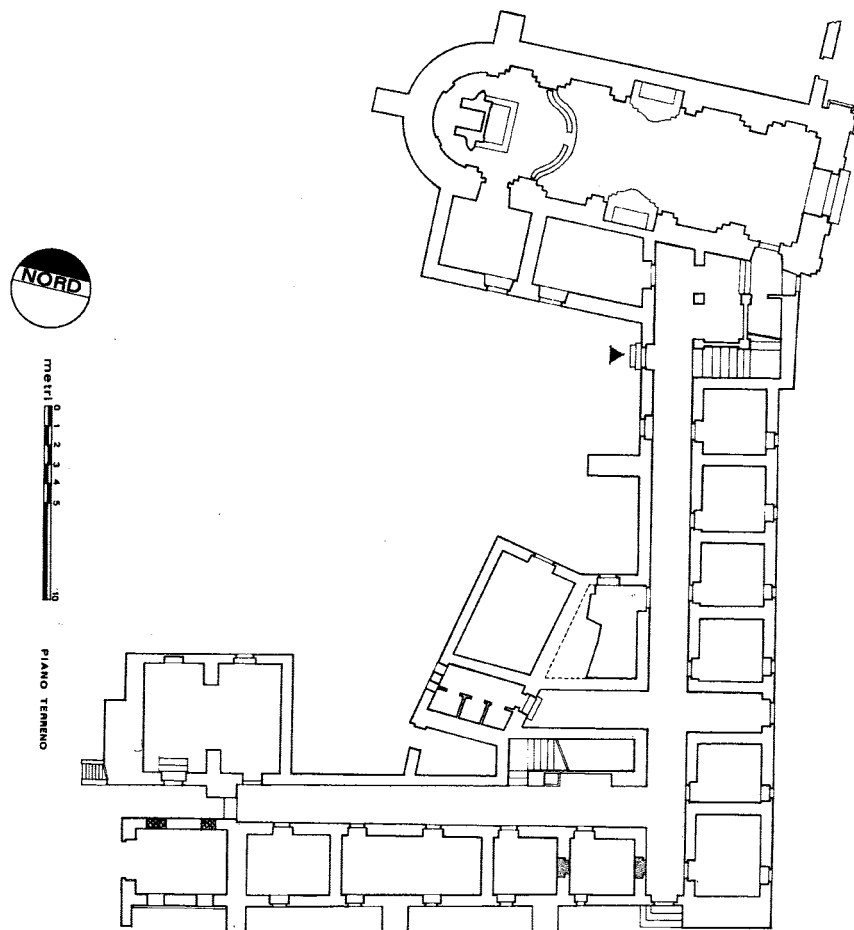


Fig. 6 – Planimetria schematica dell'Eremo di S. Maria della Provvidenza (da *Atti e Memorie ISVNA*, II, 1971).



Fig. 7 – La Chiesa ed un tratto della facciata orientale dell'Eremo di S. Maria della Provvidenza.

PAOLA CLARA LEOTTA

THE TRANSLATION OF AMERICAN FICTION  
INTO ITALIAN IN THE XX CENTURY.

(Luciano Bianciardi as Translator  
of Stephen Crane's *The Red Badge of Courage*)

**Introduction**

One of the main features of Italian culture in the XX century is what has been defined as "Americanism", which, starting from the 30s, involved many Italian men of letters, distorting their view of life and of writing literature. The writers and translators Cesare Pavese and Elio Vittorini were the first supporters and promoters in Italy of this event.

As Cesare Pavese wrote in 1947<sup>1</sup>:

"Verso il 1930, quando il fascismo cominciava ad essere la speranza del mondo, accadde ad alcuni giovani italiani di scoprire nei [...] libri l'America, un'America pensosa e barbarica, felice e rissosa, dissoluta, feconda, greve di tutto il passato del mondo, e insieme giovane, innocente. Per qualche anno questi giovani lessero, tradussero e scrissero con una gioia di scoperta e di rivolta che indignò la cultura ufficiale, ma il successo fu tanto che costrinse il regime a tollerare, per salvare la faccia".

This consideration made by Pavese about Americanism confirms the theory formulated by Itamar Even-Zohar in his essay *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem*, written in 1978<sup>2</sup>, according to which one of the conditions which leads to a large number of translations in literature is when a particular turning point comes, and more precisely when a crisis or literary vacuum comes.

---

<sup>1</sup> Pavese, Cesare, "Ieri e Oggi", an article published in *L'Unità*, Torino, 3 August 1947.

<sup>2</sup> This essay constitutes a part of a research project carried out at the Institute of General Literary Studies of the University of Amsterdam and supported by the Netherlands Organisation for the Advancement of Pure Research.

This is what happened in Italy in the xx century. Obviously, from the point of view of the target literature, "all translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose"<sup>3</sup>. This kind of manipulation, or some of his obvious aspects, is what I am going to analyse in this article.

More in particular, the aim of this article is to expound Luciano Bianciardi's translation of Stephen Crane's *The Red Badge of Courage* through a stylistic comparison of a selection of passages from the original novel and its Italian translation by Bianciardi. The main feature which Crane and Bianciardi have in common is the use of "irony", even if the results are different. In particular, Bianciardi's use of irony is more subtle than Crane's, and the reader needs to read "between the lines to understand it."

The edition of our source text is: Stephen Crane, *The Red Badge of Courage and Selected Stories*, edited and with an introduction and notes by R.W. Stallman, London, New American Library, 1960<sup>4</sup>. The translator is Luciano Bianciardi. This translation was published by Mondadori, Milano, 1966.

### Luciano Bianciardi

Luciano Bianciardi was born in Grosseto in 1922. His purpose as a writer was "destrutturare la lingua e l'impianto stesso del romanzo borghese"<sup>5</sup> in order to obtain a writing which results completely devoid of certain traditional schemes and, apparently, lacking in sense.

<sup>3</sup> Hermans, Theo, *The Manipulation of Literature*, London, Croom Helm, 1985.

<sup>4</sup> Previous editions: *The Red Badge of Courage: An Episode of the American Civil War*. New York: D.Appleton and Company, 1895, 1896. With Introduction by Ripley Hitchcock, 1900. London: William Heinemann, 1896. In "Philadelphia Press", December 3-8, 1894; "New York Press", December 9, 1894; "Nebraska State Journal", etc. In Stephen Crane: *An Omnibus*, edited with Introduction and Notes by Robert Wooster Stallman. New York: Alfred A. Knopf, 1952. London: William Heinemann, 1954. Text of the first American Edition (1895) with the final handwritten draft here together in print for the first time (MSS in Barrett CC). In *The Red Badge of Courage and Selected Stories*, edited with and Introduction and Notes by R.W. Stallman. New York: New American Library, 1960. Copyright 1960 by R.W. Stallman. Text of the first American Edition (1895) with the holograph manuscripts and – here for the first time – five handwritten manuscript pages.

<sup>5</sup> See R. Rinaldi, *Romanzo come deformazione*, Milano, Mursia, 1985.

This need had its origin in the writer's disillusion with the society in Milan in which he was obliged to live and with the Italian post-war period. The only language which could mirror such a situation was that of irony, joke and sarcasm. We find these three features in his masterpiece, *La Vita Agra*.

Published by Rizzoli in 1962, it is a linguistic *divertissement*, whose aim is to de-construct the language of the bourgeois novel, because this has shown itself incapable of describing reality. *La Vita Agra* represents the dream of a man who, to revenge 43 people killed by an explosion of grisou (a true fact), from Tuscany goes to live in Milan, with a precise intention: to destroy the tower where there was the company involved in the tragedy.

It's a clear metaphor of his private "war" against Milan and against "that Italy of the economic boom"<sup>6</sup>. It tells the story of an intellectual man, who leaves his land (after the grisou explosion) and who is compelled to work as a translator just to survive. ("La vita agra" means that the life of the translator is sharp!")

What interests me here is to underline the sense of mission Bianciardi felt in the work of translating, especially because in Italy there were only few translators and, after 1940, with the outbreak of the war, the *régime* had become increasingly hostile to translations and did not want Italy to appear too "receptive" to foreign literature.

Bianciardi's ideas are very close to those of the Beat Generation and the Angry Young Men. In fact, Bianciardi was the first one who translated their works into Italian because he clearly wanted Italians to know their ideas. He published an Anthology in 1961, edited by Guanda.

He was an anarchist, and he showed his ideas through his language, which is often deprived of its meaning, sometimes perverse.

The main part of his translations (more than 100) come from North America literature and have brought into the Italian one the sense of freedom of American democracy, together with the experimentation of a new language.

---

<sup>6</sup> This story became a film directed by Carlo Lizzani and the leading actor was Marcello Mastroianni.



### Stephen Crane and Bianciardi's translation of *The Red Badge of Courage*

Stephen Crane was born on the 1<sup>st</sup> of November 1871, and died on the 5<sup>th</sup> of June 1900. (At 29!) He wrote *The Red Badge* in 1895, and the work was published one year later both in UK and in US.

It deals with the experience of a young man who goes voluntarily to take part in the Civil War.

The horrible reality of war is described in a realistic way, and goes against those heroic ideals which had characterised this kind of stories in the past. Thus, Crane was able to "paint" the facts in a way which could be defined as impressionistic<sup>7</sup>.

Let's take into consideration some passages from the 2 texts.

If we want to understand how Bianciardi translated, we need to take into consideration Bakhtin's model dealing with the interpretation of contemporary prose. (*Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979). He said that the contemporary novel is a mixture of all the "languages" (the Saussure's LANGUAGE) and of all the individual "voices" or languages (PAROLE). If we represent graphically Crane's writing we obtain a broken line with continuous ups and downs. This is due to the presence of many "voices" inside the story: we might give this feature the name of MULTIVOCITY.

Inside sentences we have not only the I of the narrator, but also many other "voices" which come from the other characters, from the author or from other secondary narrators. All this constitutes the basis for one of the main features of modern prose: IRONY.

We obtain an ironic effect when there is a clear difference between the point of view of the narrator and the speeches or thoughts of a character, who, sometimes, "narrates" the story through his eyes.

To confirm this theory, we can give some examples:

Chapter 7: "He did not stand stolidly baring his fury belly to the missile, and die with an upward glance at the sympathetic heavens".

*"Non era rimasto scioccamente ad esporre la pancia di pelliccia al proiettile, e a morire guardando il cielo"*. (Describing the behaviour of a squirrel)

The adjective "sympathetic" comes from the voice of the character, and not from that of the squirrel.

---

<sup>7</sup> See S. Perosa, "Stephen Crane fra naturalismo e impressionismo", in *Le vie della narrativa americana*, Milano, Mursia, 1965.

Chapter 7: "Leaning upon this he retreated, step by step, with his face still toward the thing".

"E appoggiandosi a questo si ritiro', passo passo, col viso sempre rivolto al cadavere".

It is clear, in this case, that what defines the dead man "a thing" is the voice of the main character, but Bianciardi doesn't care about this, and just translates in an explicit way. He prefers to work in favour of a levelling of sentences and of syntactic simplification.

At the centre of the story we find, both in Crane and in Bianciardi, Henry Fleming's point of view, i.e. the point of view of the main character, through whose eyes we read the representation of the events. The role of this youth changes as he passes from Crane to Bianciardi: in the first case his role is more central; in the second he shows himself as the victim of what happens around himself.

The syntax used by the two authors reflects this difference.

Let's see two examples:

Chapter 17: "He was not going to be badgered of his life".

*"Non l'avrebbero ridotto allo stremo".*

Chapter 24: "At last they marched before him clearly. From his present view point he was enabled to look at them [...]"

*"Finalmente le ebbe dinanzi ben chiare. Dal suo attuale punto di vista poteva considerarle [...]"*

Moreover, we need to analyse the lexicon of the story for an important consideration: the Italian language is "lexicalized", whereas the English one is much more "technical"; so, if Bianciardi had a wider choice of vocabulary for his translation, the same couldn't be said for Stephen Crane, who was obliged to use particular rhetorical devices, such as doublets, hendiadys or borrowings to render certain connotative values. (melées, rendez-vous > *confusione, incontro*, dodge and duck > *chinarsi*; wave and drip > *calare*).

Also, Bianciardi alters the rhythm of the original text through the condensation of many sentences into one, or through the omission of some adjectives, adverbs or brief parts of sentences. We should also notice that Crane's text is actually longer than Bianciardi's. The reason is that the English language is full of repetitions, though only at the level of meaning.

In Wandruszka's opinion, this style has its origin in the omnipres-

ence of the Bible in English civilization, which has probably reinforced this trend<sup>8</sup>.

Bianciardi's levelling of sentences is also clear in the explanation of the metaphors, for example:

Chapter 6: "He loitered in a fever of eagerness"  
*"Ardeva dal desiderio"*.

All that we have discussed, probably, concerns what can be defined as "the rendering of connotations" by the translator.

As Firth said in his essay *Modes of Meaning*, "Each word when used in a new context is a new word", as we can see in the following list of connotations:

SOURCE TEXT	TARGET TEXT	TRANSLATION INTO ENGLISH
Neglected	Ignorava	He ignored
Should	Potrebbero	They could
Great	Marcata	Marked
Thing	Cadavere	Corpse
Was	Suonava	Sounded
Steamed wildly	Erano ispidi sul capo	Were bristly on his head
Vexation	Fatica	Weariness
Wrath	Rabbia	Anger
Saw	Capì	He understood

Last but not least, it must be said that Bianciardi as a translator has shown an aspect of himself which we would never have imagined before analysing the text.

An innovative and experimenter man like him could also be an old-fashioned translator, who used traditional linguistic schemes which were sometimes exaggeratedly "literary".

We can define his operation "literary normalization", in favour of a heightening of the linguistic register. And, in this case, Bianciardi had probably been obliged by the publishers to translate in this way,

<sup>8</sup> M. Wandruzka, *Repetitio e Variatio*, Graz, Karl-Franzens-Universitat, 1975.

due to the fact that Crane's text was full of slang terms and rough expressions, typical of military language.

In fact, he never translates literally expressions like:

Chapter 24: "I could tear th'stomach outa this war".

*"La finirei io questa guerra".*

Chapter 18: "A little group of soldiers surrounded the two youths. Are we, sure 'nough? Well, I'll be derved! Charge? What fer? What at? Wilson, you're lyin'. I hope to die, said the youth, pitching his tones to the key of angry remonstrance. Sure as shooting, I tell you. And his friend spoke in reinforcement. Not by a blame sight, he ain't lyin'.

*"Un gruppetto di soldati cirondo' i due giovani. Ma siete proprio sicuri? Che mi venga un accidente! Attacco? Ma perché? Contro chi? Wilson, tu non dici la verità. Magari fosse, disse il giovane, alzando il tono sulla chiave dell'iroso rimostranza. Ti dico io che è proprio così. E parlo' anche il suo amico, a riprova. Non mentisco proprio per nulla".*

Taking into consideration all these aspects, one can conclude that Bianciardi probably realized the innovative aspects of Crane's style in *The Red Badge* and deliberately chose a moderate attitude in translation, in order to avoid fascist censorship and to introduce Crane's "world" in the Italian cultural context.

In addition, my hypothesis sees Italian writers as characterised by the prevailing strength of tradition, which sometimes can't bear the technical and formal innovations coming from the main European and American literatures, which, on the contrary, are traditionally more open to experimentations.

### Translations by Luciano Bianciardi

- E.F.L. Russell, *Il flagello della svastica*, Milano, Feltrinelli, 1955
- S.J. Chou (Lu Hsun), *La vera storia di Ah Q e altri racconti*, Milano, Feltrinelli, 1955
- D. Barrows, *Il gigante in catene*, Milano, Feltrinelli, 1956
- K. Markandaya, *Néttare in un setaccio*, Milano, Feltrinelli, 1956
- S. Crane, *Maggie e altri racconti*, (in collaborazione con M. Jatosti), Firenze, Parenti, 1956. Presentazione di L. Bianciardi.
- P. Johnson, *La guerra di Suez*, Milano, Feltrinelli, 1957.
- G. Maxwell, *Dagli amici mi guardi Iddio. Vita e morte di Salvatore Giuliano*, Milano, Feltrinelli, 1957
- K. Markandaya, *Furia e amore*, Milano, Feltrinelli, 1957
- S.E. Chamberlain, *Donne, sciabole e cavalli. Le confessioni di un avventuriero al Messico*, a cura di R. Butterfield, Milano, Feltrinelli, 1957
- J. Cary, *L'ospite americana*, Milano, Feltrinelli, 1958
- A.C. Clarke, *La fabbrica delle lune*, Milano, Feltrinelli, 1958
- J.C. Furnas, *Addio zio Tom. Mito e realtà della schiavitù in America*. Milano, Feltrinelli, 1958
- AA.VV., *Cowboy. Antologia di scritti e documenti sull'epoca dei grandi tratturi del West*, a cura di R.F. Adams, Milano, Feltrinelli, 1958
- F. Hoyle, *La nuvola nera*, Milano, Feltrinelli, 1958
- E.J. Bengé, *L'arte di sviluppare la propria personalità scoprendo ed utilizzando il proprio segreto potere emotivo*, Milano, Angeli, 1958
- F. Majdalany, *La battaglia di Cassino*, Milano, Garzanti, 1958
- A. Tack, *Mille modi per aumentare le vendite*, Milano, Angeli, 1959
- H.E. Salisbury, *Giovani al doppio gin*, Milano, Bompiani, 1959
- J. P. Donleavy, *Zenzero*, Milano, Feltrinelli, 1959
- O. Dazai, *Il sole si spegne*, Milano, Feltrinelli, 1959
- M. Renault, *Il re deve morire*, Milano, Bompiani, 1959
- C.N. Parkinson, *La legge di Parkinson ovvero  $l=2$* , Milano, Bompiani, 1959
- H. Swados, *Alla catena*, Milano, Feltrinelli, 1959
- G. Valensin, *Fecondazione artificiale e naturale della donna*, Milano, Feltrinelli, 1959
- F. Hoyle, *Il segreto dei cervelli di Caragh*, Milano, Feltrinelli, 1959
- S. Bellow, *Il re della pioggia*, Milano, Feltrinelli, 1959
- H. Greenwald, *Le ragazze squillo*, Milano, Bompiani, 1959

- J. Duchè, *La storia del mondo. Raccontata da Jean Duchè*, vol.1: *L'animale verticale*, Milano, Del Duca, 1959
- B. Behan, *Ragazzo del Borstal*, Milano, Feltrinelli, 1960
- R. MacGregor-Hastie, *Nikita Krusciov*, Milano, Bompiani, 1960
- I. Shaw, *Scommessa sul fantino morto e altri racconti*, Milano, Bompiani, 1960
- A. Kershaw, *Storia della ghigliottina*, Milano, Feltrinelli, 1960
- C.N. Parkinson, *La legge e i profitti*, Milano, Bompiani, 1960
- D.J. Hughes, *Fisica del neutrone*, Torino, Einaudi, 1960
- J.F. Kennedy, *Strategia di pace*, introduzione e note di commento di A. Nevis, Milano, Mondadori, 1960
- J. Bassom, *Non si sfugge a se stessi*, Milano, Del Duca, 1960
- A. Hitchcock, *Alfred Hitchcock presenta: I terrori che preferisco*, trad. di L. Bianciardi, G. Cincetti, A. Del Bo, M.G. Griffini, L. Livi, M. Mammalella, A. Napolitano, B.M. Ramorino, L. Rossi, B. Tasso, O. Viani; Milano, Feltrinelli, 1960
- A. Messen, *Roma mito e realtà*, Milano, Mursia-A.P.E., Corticelli, 1960
- W. Faulkner, *L'uomo che voleva uccidere* (racconto), in "Epoca", N. 503, 22 maggio 1960.
- C. J. Herold, *Amante di un secolo. Madame de Staël*, Milano, Bompiani, 1961
- AA.VV., *I pionieri dello spazio* (scritti di L.G. Cooper, W.M. Schirra, A.B. Shepard, J.H. Glenn, M.S. Carpenter, D.K. Slayton, V.I. Grissom, L. Wainwright), Milano, Mondadori, 1960
- R.SA. Knowles, *La febbre dell'oro nero. I pionieri del petrolio in America*. Milano, Mondadori, 1961 (Club degli Editori).
- J. Berger, *Ritratto di un pittore*, Milano, Bompiani, 1961
- J. Duchè, *La storia del mondo. Raccontata da Jean Duchè*, vol.II: *Un tale chiamato Gesù*, Milano, Del Duca, 1961
- T. Mathieson, *Quando il genio indaga*, Roma, Casini, 1961; Milano, Mondadori, 1961 (Club degli Editori)
- I. Shaw, *Due settimane in un'altra città*, Milano, Bompiani, 1961
- AA.VV., *Narratori della "generazione alienata". Beat generation and Angry Young Men*, a cura di G. Feldman e M. Gartemberg (tra gli autori: J. Kerouac, C. Wilson, J. Osborne, A. Ginsberg, K. Amis, N. Mailer, J. Wain, C. Brossard), Parma, Guanda, 1961
- H. Miller, *Arte e oltraggio*; dibattito epistolare fra Henry Miller, Lawrence Durrell, Alfred Perlès. Incontro a Barcellona di Henry Miller. Incontro a Big Sur di Alfred Perlès, prefazione di G. Piovene, Milano, Feltrinelli, 1961

- A. L. Huxley, *Ritorno al mondo nuovo*, Milano, Mondadori, 1961
- A.J.P. Taylor, *Le origini della seconda guerra mondiale*, Bari, Laterza, 1961
- M. Pearlman, *È lui: Eichmann*, Milano, Mondadori, 1961
- P. Drieu La Rochelle, *Gilles*, Milano, Sugar, 1961
- H. Wendt, *Noi e gli animali. Breve storia della evoluzione*, Bari, Laterza, 1961
- G. Chevallier, *Le ragazze sono libere*, Roma, Casini, 1961
- H. Miller, *Tropico del Cancro. Tropico del Capricorno*, Milano, Feltrinelli, 1962 (stampati a Parigi); poi in volumi separati: *Tropico del Cancro*, Parnaso 70 (Bonvini) 1965; nuova edizione Feltrinelli 1967; nuova edizione, con prefazione di M. Praz, ivi 1973; *Tropico del Capricorno*, Milano, Feltrinelli, 1967.
- J. Steinbeck, *L'inverno del nostro scontento*, Milano, Mondadori, 1962
- M. Dickens, *Nel cuore di Londra*, Milano, Rizzoli, 1962
- K. Patchen, *Memorie di un pornografo timido*, Milano, Sugar, 1962
- J.B. Priestley, *Saturno sopra le acque*, Roma, Casini, 1962; Milano, Mondadori, 1962 (Club degli Editori).
- J. Kermoeal, *La legione straniera*, Milano, Edizioni di Comunità, 1962
- T.L. Jarman, *Ascesa e crollo della Germania nazista*, Milano, Rizzoli, 1962
- J. Duché, *La storia del mondo. Raccontata da Jean Duché, vol.III: Il fuoco di Allah*, Milano, Del Duca, 1962
- W. Gaunt, *L'avventura estetica. Saggio sul decadentismo nell'età vittoriana*, Torino, Einaudi, 1962
- R. Dunaevskaja, *Marxismo e libertà*, Firenze, La Nuova Italia, 1962
- M. Caine, *Grammatica del successo*, Milano, Feltrinelli, 1963
- J. Duché, *La storia del mondo. Raccontata da Jean Duché, vol.IV: Nel nome di Cristo*, Milano, Del Duca, 1964
- S. Coulter, *La spia che uscì dal mare*, Milano, Longanesi, 1965; Milano, Mondadori, 1965 (Club degli Editori)
- M. Fagyas, *La quinta donna*, Ed. Il Liocorno, 1965
- S. Becker, *Patto con la morte*, Milano, Rizzoli, 1966; Mondadori, Milano, 1966 (Club degli Editori)
- J. Duché, *La storia del mondo. Raccontata da Jean Duché, vol. V: L'età della ragione*, Milano, Del Duca, 1966
- M. Bret, *Troppo freddo per essere morto*, Ed. Il Liocorno, 1966
- S. Crane, *Il segno rosso del coraggio*, Milano, Mondadori, 1966
- H. Robbins (pseud. di H. Rubin), *L'ultimo avventuriero*, Milano, Rizzoli, 1967

- K. Topkins, *Kotch*, presentazione di L. Bianciardi, Milano, Rizzoli, 1967
- J. Duché, *La storia del mondo. Raccontata da Jean Duchè*, vol.VI: *L'ora della Francia*. Milano, Del Duca, 1967
- A. Comfort, *Sesso e società*, Mioano, Feltrinelli, 1967
- J. Duché, *La storia del mondo. Raccontata da Jean Duchè*, vol.VII: *La borghesia assoluta*, Milano, Del Duca, 1968
- G. Vidal, *Washington, D.C.*, Milano, Rizzoli, 1968
- J. Barth, *Il coltivatore del Maryland*, Milano, Rizzoli, 1968
- J. Steinbeck, *Viaggio con Charley*, Milano, Rizzoli, 1969
- J. Duché, *La storia del mondo. Raccontata da Jean Duchè*, vol.VIII,: *La grande svolta*. Milano, Del Duca, 1969
- H. Miller, ... *Come il colibrì*, Milano, Rizzoli, 1970
- J. Sherlock, *Processo al maggiore*, Milano, Mondadori, 1970 (Club degli Editori)
- T. Williams, *Un ospite indiscreto*, Milano, Rizzoli, 1970
- R.K. Narayan, *Un matrimonio indiano*, Milano, Rizzoli, 1970
- S. Berteaut, *Edith Piaf. Una vita, una voce*, Milano, Rizzoli, 1970
- T. Berger, *Il piccolo grande uomo*, Milano, Rizzoli, 1971
- J. Duché, *La storia del mondo. Raccontata da Jean Duchè*, vol.IX: *Se il seme non muore*, Milano, Del Duca, 1971
- J. London, *John Barleycorn. La strada*, Roma, Ed. Tindalo, 1971
- W. Faulkner, *Una favola*, Milano, Mondadori, 1971
- T. Berger, *Ammazzando il tempo*, Milano, Rizzoli, 1972
- R. Brantigan, *Il generale immaginario*, presentazione di L. Bianciardi, Milano, Rizzoli, 1972





CATERINA LIBERTI

## GUGLIELMO FERRERO: UNA STORIA INFEDELE

Un lungo silenzio ha occultato per quaranta anni il pensiero e l'opera di Guglielmo Ferrero; un silenzio sporadicamente interrotto da qualche tendenzioso ricordo, relativo alle ricorrenti polemiche intentate alle sue opere, o da qualche rara voce di consenso intorno alla quale si riunivano i suoi pochi estimatori di sempre.

Da queste voci avrebbe preso vita nel 1966, quel numero monografico dei «Cahiers Vilfredo Pareto» dedicato a Ferrero, che ha accomunato pensatori come Garin, Pirenne, Santonastaso, Salvatorelli, Oltremare; i quali a venti anni dalla sua morte, sentivano ancora il bisogno di giustificare la sua blasfema opera storica: blasfema perché consegnava il protagonismo delle sue azioni non alla dimensione consapevole dell'uomo ma al suo vissuto contaminato di passione.

Nello stesso tempo, questi autori, erano mossi dal bisogno di rivendicare uno spazio di verità per quest'intellettuale che aveva prodotto scientificamente la sua opera, senza sottomettersi all'autorità di storiografi intoccabili, quali Drumann e Momsen; che aveva avuto il torto di interpretare le fonti con onestà e secondo se stesso<sup>1</sup>.

Poi quasi improvvisamente, il 1982 è l'anno che giunge a rendere giustizia, e ben due convegni italiani sono dedicati all'opera di Ferrero: uno, su iniziativa dell'Istituto di sociologia di Bologna; l'altro, su iniziativa dell'Istituto di scienze sociali di Genova, mentre a partire da queste iniziative si avvia una ricca produzione saggistica, votata ad una rivalutazione dell'autore.

Le riflessioni di questa recente produzione si occupano essenzialmente della parte socio-politica del pensiero di Ferrero: quella in cui l'autore ha elaborato la famosa teoria dei principi di legittimità

---

<sup>1</sup> Cfr. AA.VV., *G. Ferrero, Histoire et politique au XX siècle*, in «Cahiers Vilfredo Pareto. Revue Européenne de sciences sociales», 9, Genève, Droz, 1966.

del potere, ritenuta nucleo sostanziale del suo pensiero, perché sostenuta un solido filo di continuità che la produzione precedente non possiede.

Ma, quando questa seconda parte dell'opera di Ferrero, compresa fra il 1920 ed il 1942, si considera avendo ben analizzato anche l'antecedente, pur tenendo ferme le sue incongruenze, allora le valutazioni mutano, e la priorità rivendicata dalla parte socio-politica della riflessione ferreriana rivela una dipendenza insospettata.

Ferrero è un autore che crea non poche difficoltà all'interprete: la sua produzione, specie quella giovanile, è ricchissima, contraddittoria, talvolta dispersiva, ma sempre acuta e preveggenze rispetto a problematiche che si sarebbero evidenziate più avanti nel tempo. Talvolta verboso, come gli autori suoi contemporanei, altre volte ermetico e poi improvvisamente ripetitivo, Ferrero è un pensatore che continua sempre a cercare senza pregiudizi, correndo il rischio di doversi misurare con risultati distanti dalle sue previsioni.

Protagonista emarginato dal suo tempo, egli ha sempre giocato la partita delle conseguenze, ed il suo originario campo di battaglia è stato quello del positivismo: il ramo scientifico del nostro positivismo.

Appena diciottenne, allievo di Carducci a Bologna, conosce per caso a Torino Cesare Lombroso, sotto la fascinazione di quell'incontro, Ferrero avrebbe momentaneamente abbandonato Carducci e Bologna per intraprendere la seduzione di quella nuova via, che lo conduceva allo studio "scientifico" dell'uomo approdando a quella ricostruzione antropologica lombrosiana, ove la misura anatomica si faceva elemento probante e discriminante di una nuova valutazione etica e penale supportata da incidenze di carattere atavico e sociale.

Così inserendosi nel ramo scientifico del nostro positivismo, egli ne abbracciava anche il credo politico, per militare nell'ala socialista del movimento vicina alle posizioni di Filippo Turati.

Ma già in questi brevi cenni biografici c'è abbastanza materiale, per comprendere il destino di emarginazione che queste scelte implicavano.

Inoltre, bisogna anche considerare che, ben presto, Ferrero si sarebbe distaccato dalle posizioni antropologiche del maestro, per continuare quella via secondo le sue riflessioni autonome.

Sicché attivista, e culturalmente attivissimo, il suo nome non sempre figura nei testi di ricostruzione del movimento positivista, se non per qualche stringato riferimento che lo ricorda come allievo di Lombroso; e certamente non come si ricordano Adolfo Zerboglio, Olindo Malagodi, Enrico Ferri, Felice Momigliano.

Si venivano così a creare quelle condizioni di scopertura e di isolamento, che Ferrero avrebbe dovuto pagare come prezzo della sua autonomia intellettuale.

Inviso al neo-idealismo imperante perché positivista, invisibile al regime fascista perché socialista, invisibile alla cultura accademica per il suo modo personalissimo ed irriverente di fare cultura, Ferrero avrebbe imparato la condizione dell'esule in patria, ancor prima di abbracciare l'esilio come scelta politica nel 1930.

La sua ultima opera *Potere* sarà pubblicata pochi mesi prima della sua morte, nel 1942 a New York ed in lingua francese, come dire che l'Italia non aveva nulla a che spartire con quell'intellettuale<sup>2</sup>.

Iniziato al positivismo da Cesare Lombroso, Ferrero aveva assimilato il nucleo di quell'antropologia, divenuta poi antropologia criminale, che aspirava ritrovare nelle alterazioni comportamentali dell'uomo l'espressione di una modificazione, di un'irregolarità anatomica atavica; così quella fedeltà ai fatti, che era da sempre manifesto di ogni corrente del positivismo, si traduceva in cifra ed il potere del numero diventava il presupposto di nuove valutazioni etiche e giuridiche.

Questo passaggio dell'antropologia lombrosiana, anche se mai direttamente attaccato dal discepolo non era certamente del tutto condiviso, così come avrebbe dimostrato il travaglio successivo della riflessione di Ferrero a partire dalle stesse contraddizioni dell'opera su *I simboli*; e soprattutto a partire da *Grandezza e decadenza di Roma*<sup>3</sup>, fra le cui pagine, esplosiva, si genera e si afferma la sua antropologia, senza che l'autore avesse mai coltivato un proposito del genere.

E mentre un indesiderato equivoco deviava le originarie intenzioni di Lombroso, che erano quelle di scagionare i derelitti da un sovraccarico di colpa morale e giuridica, a causa dell'atavismo e dell'ambiente in cui era maturato il loro delinquere, il tradimento operato dall'anonimato del numero e dai dati statistici induceva Ferrero a diventare più cauto.

Fino a che punto era legittima la riduzione della complessità umana della colpa e del vivere, ad una misura o ad un'anomalia anatomica?

Era in questa circoscrizione che bisognava cercare e recuperare il

---

<sup>2</sup> Cfr. G. Ferrero. *Les génies invisibles de la cité*, New York, 1942, trad. it. Milano, Edizioni di Comunità, 1947, 2ª rist. 1959, 3ª ed., Milano, Sugarco, 1981.

<sup>3</sup> Cfr. G. Ferrero, *Grandezza e decadenza di Roma*, Milano, Treves, 1902-07.

territorio primordiale dell'azione, o bisognava, piuttosto, individuare, pur mantenendo una certa fedeltà al numero, un luogo specifico in cui il numero fosse in grado di compiere un salto evolutivo e trasformarsi nelle mille sfaccettature della qualità?

A giudicare dai risultati della sua ricerca, con buona probabilità erano questi gli interrogativi che travagliavano il giovane Ferrero, per quanto si sia astenuto dall'esprimere chiaramente al maestro le sue perplessità.

Così, volendo restare fedele all'assunto iniziale del positivismo, che era il culto del fatto, il primato della natura sulla storia, e dunque dell'evoluzione sulla dialettica, Ferrero non poteva fare a meno di chiedersi quale fatto assumere come elemento primario per comprendere la fondamentale natura dell'uomo.

Se questo elemento poteva essere identificato con la misura anatomica o, piuttosto, o con quell'altra fattualità più complessa : la storia, ove le misure anatomiche dell'uomo in virtù di un iperbolico salto, non compatibile con alcuna evoluzione e con alcuna dialettica, riescono a tradursi in quei fatti e misfatti che scandiscono il misterioso percorso delle civiltà.

Ricercatore instancabile, Ferrero s'immette attraverso la via di questi dubbi nel percorso di ricerca del maestro in modo anomalo, investigando per suo conto questo luogo originario dell'azione umana, ma mutando il campo d'indagine, e certamente ampliando al massimo il suo perimetro, che si sarebbe identificato con quello storico.

Così Ferrero fedele alla concretezza del fatto, ma mai condizionato dal medesimo, non ha accettato gli assunti del positivismo come dogmi, ma come principi a partire dai quali un altro percorso andava intrapreso, per condurre la verità dei fatti stessi alla loro ragion d'essere.

Da questo tipo di elaborazioni matura l'accostamento alla sponda storica di Ferrero in un passaggio complesso ed azzardato, che lo avrebbe sospinto a mantenere nelle retrovie del suo pensiero, l'antico insegnamento di Lombroso per condurlo ad un'altra sponda; quella stessa con cui si fa iniziare il nostro positivismo dal magistrale monito della *Prolusione* di Pasquale Villari al Politecnico di Firenze nel 1865; laddove si afferma una kantiana filosofia del limite, rivisitata alla luce di una forte presenza della vita.

La filosofia positiva rinuncia alla conoscenza positiva dell'uomo, anzi a tutte le conoscenze assolute, senza negare l'esistenza di ciò che ignora [...] Non si ostina a studiare un uomo astratto fuori dallo spazio e dal tempo, composto solo di pure categorie e vuote forme; ma un uomo vivente e reale, mutabile per mille guise, agi-

tato da mille passioni, limitato per ogni dove, eppure pieno di aspirazioni all'infinito<sup>4</sup>.

Questo brano di Villari divenuto manifesto di ogni ortodosso positivismo storico, era assunto da Ferrero come un'indicazione metodologica da applicare al principio di quella "verità" sostenuta dal positivismo scientifico, che esigeva la lettura del libro della storia nella scansione della legge naturale del ciclo.

Il proposito palesemente dichiarato da Ferrero prima ancora che nella sua opera si facesse pratica, ci riporta ad un articolo del *Il Secolo*, laddove l'autore proclama:

La scienza massima del nostro secolo sarà la storia : la ricerca delle cause per cui le civiltà prosperano, invecchiano e muoiono; l'indagine sin nel profondo del mistero da cui dipende la sorte dell'uomo, come membro di una società. Ciascun uomo deve in gran parte al momento storico in cui vive quello in cui è riuscito [...] Non è curiosità degna dell'uomo moderno conoscere questo segreto degli innumerevoli destini umani?<sup>5</sup>.

Così già tre anni prima della pubblicazione del primo volume di *Grandezza e decadenza di Roma*, territorio minato dalla sua antropologia, Ferrero ha chiare in mente le linee direttrici del suo progetto che si poneva in continuità con la sua tesi di laurea a Bologna, dal titolo: *Decadenza delle colonie greche. Studio sulle cause*<sup>6</sup>.

Se i motivi profondi dell'accostamento di Ferrero alla storia risiedono in quel processo di maturazione critica dei principi lombrosiani, dai quali l'autore prendeva le distanze, convinto di dover considerare l'animale uomo in quella sua interezza che ne comprende l'opera, bisogna anche notare come, mutato il territorio, l'oggetto della ricerca permanga identico a quello del maestro. Infatti sempre di devianza e di colpa si tratta; se la decadenza e la civiltà di un popolo possono essere considerate come la massima devianza della storia.

In un'intervista rilasciata al genere, Ferrero elaborando un bilancio

<sup>4</sup> P. Villari, *La filosofia ed il metodo storico*, in *Saggi di storia, di critica e di politica*, Firenze, Tip. Cavour, 1868, pp. 31-4.

<sup>5</sup> G. Ferrero, *La vecchia Italia, Il Secolo*, 3 febbraio 1899, ora in G. Ferrero, *La vecchia Italia e la nuova*, a cura di L. Cedroni, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997, p. 10.

<sup>6</sup> Cfr. C. Galli, *L'inedita tesi di laurea di Guglielmo Ferrero presso l'Università di Bologna (1893)*, in «Il pensiero politico», n. 3, 1983.

della sua opera, e riferendo delle motivazioni che lo indussero a varcare la soglia della storia, non fa mai riferimento a quest'ampliamento d'orizzonte legato ad un superamento dei limiti lombrosiani, e si limita a riferire che lo studio su Roma fu sollecitato dal fallimento di un altro progetto relativo ad un'opera sul diritto, in perfetta continuità con l'approccio giuridico di Lombroso.

«Lombroso» dice Ferrero «voleva dare al diritto una base non di principi astratti, ma di nozioni positive sull'uomo e sulla società». Egli aveva operato «con questo metodo e con questa dottrina una rivoluzione nel diritto penale; ma ridiceva sempre che bisognava applicare questo metodo e questa dottrina anche al diritto civile, *a tutto il diritto*. Mi era così venuta l'idea di studiare l'origine e lo sviluppo della giustizia intesa in senso concreto, come l'insieme delle istituzioni e delle leggi che assicurano la giustizia – o quella che al mondo si chiama così – nei rapporti fra gli uomini»<sup>7</sup>.

Nello spirito di tale continuità Ferrero si accingeva a quest'immane progetto, nel tentativo di recuperare, applicando il metodo positivo, lo sviluppo dei tribunali e dei codici, nonché le leggi di questo sviluppo medesimo ove fosse possibile.

Ma trascorso un certo periodo di affannose ricerche, in cui Ferrero si adoperò per raccogliere questo immenso materiale, fu costretto a rendersi conto che l'impresa non era solo ardua, ma impossibile.

Tuttavia quel lavoro di raccolta non era stato vano, perché gli aveva dato l'opportunità di verificare alcune, fondamentali, analogie che le istituzioni penali presentavano nei periodi di decadenza, come quelle notate fra IV e V secolo dell'impero romano e gli ultimi anni di regno di Luigi XIV.

La scoperta di queste somiglianze indusse l'autore ad indagare sui periodi di decadenza degli stati e delle civiltà, considerando questa ricerca come un importante prologo alla precedente sul diritto, che ancora non aveva abbandonato.

Iniziava da questo spunto il rapporto di Ferrero con la storia di Roma.

E poiché il suo obiettivo era sempre quello di recuperare il principio della legge storica della decadenza, egli fu costretto a risalire lungo i secoli per giungere fino al periodo della repubblica. Da questi presupposti si genera *Grandezza e decadenza di Roma*, l'opera in cui

---

<sup>7</sup> B. Raditza, *Colloqui con Guglielmo Ferrero seguiti dalle grandi pagine*, Capolago, Lugano, 1939, pp. 27-8.

l'autore è costretto a misurarsi con la sua imprevista antropologia, con quel *quantum* d'impensato che accompagna ogni ricerca scientifica. Solo che, in questo caso, il carico di questo *quantum* fu così sconvolgente da condizionare il progetto dell'autore, che non riuscì a completare gli otto volumi preventivati dell'opera; e senza addurre alcun motivo soddisfacente si sarebbe arrestato al quinto volume.

Singolare decisione per un'opera che si era proposta come ricerca delle cause della decadenza, questa di fermarsi al periodo di massimo splendore: il periodo di Augusto e del grande impero.

Siamo nel 1902, da questo momento l'antropologia diviene e resterà nella riflessione di Ferrero quell'elemento di continuità capace di alimentare anche la ricerca sui principi di legittimità del potere, nel senso che l'autore cercherà nei fondamenti della politica, quella garanzia di prosperità e di giustizia sociale che una storia infedele gli aveva negato a causa di quelle implicazioni antropologiche, che cospirano all'interno della storia medesima.

Così nell'economia della riflessione di Ferrero, il luogo conquistato dalla sua antropologia si costituisce e si mantiene nell'appartenenza di una contraddittoria dimensione; in quella posizione di ambiguità che mentre apre la riflessione dell'autore all'orizzonte del dibattito europeo fra Otto e Novecento; dall'altra, gli avrebbe procurato, in prima persona, uno *choc* e meritato in patria solo esclusione accademica, fino a quell'esilio abbracciato come scelta politica nel 1930.

Accostarsi al tema dell'antropologia significa, pertanto, analizzare e comprendere il luogo più sofferto della riflessione ferreriana, destinata a recuperare il valore della sua identità nel luogo del suo massimo turbamento.

Intanto crescevano i consensi dell'opera in Europa ed in America; basta pensare alla vendita di un numero straordinario di copie: alle 20.000 in Francia fanno riscontro le altrettante vendute fra Italia e Germania, mentre lo stesso Theodor Roosevelt<sup>8</sup> avrebbe invitato Ferrero negli Stati Uniti.

Al contrario in Italia, dove si sarebbero scatenate infinite polemiche.

Critici implacabili, Croce, Gentile e De Sanctis lanciavano uno spietato anatema contro l'opera.

Dal 1910, anno fatidico di esplosione della polemica, il processo

---

<sup>8</sup> Cfr. C. Barbagallo, *L'opera storica di Guglielmo Ferrero*, Milano, Treves, 1911. A tal proposito ancora, cfr. B. Raditza, cit., pp. 36-8.



intentato a quest'opera non si sarebbe mai arrestato nonostante trascorressero i decenni<sup>9</sup>.

Il capo d'accusa sostanziale può essere sintetizzato superficialmente nella domanda di Corrado Barbagallo: «Guglielmo Ferrero è uno storico o un romanziere della storia? Anzi più brutalmente, come la maggior parte ormai si compiacciono di ripetere: "Abbiamo noi espresso, dalla nostra psiche collettiva, un'anima di storico, o abbiamo, nella nostra ingenuità di dementi, adorato la penna di un ciarlatano?"»<sup>10</sup>.

Il trascorrere del tempo attraverso le autorevoli voci di Garin, Salvatorelli, Santonastaso, Pirenne, Oltremare, avrebbe nutrito il dibattito di interventi che hanno riconosciuto a Ferrero l'autorità dello storico.

In realtà il nucleo della questione risiede proprio nell'intento e nell'approccio ferreriano al territorio della storia.

La formazione e l'appartenenza al ramo scientifico del positivismo gli imponevano non solo di orientarsi a quell'uomo concreto, a quella storia di fatti, cui già indirizzava il monito di Villari, ma ancora di rileggere il libro della storia attraverso il codice legislativo della natura.

In questo genere di storia non c'era spazio per il protagonismo di grandi eroi, di ideali, di compiti da realizzare in una concezione lineare del tempo, in una nozione cumulativa del progresso; ma tutto andava ripensato alla luce di quella reiterazione del ciclo, che in quanto regola della natura adesso dominava anche la storia, nell'avvicinarsi di una necessità che rischiava di rendere vano ogni affanno dello *Streben*.

La storia non era più libera di progettare se stessa, ed ogni impresa del volere era già condannata in questa concezione, che restava, comunque, votata al determinismo.

Ma l'istituzione del ciclo non era che la prima prigionia per le aspirazioni di un volere "libero", poiché un'altra prigionia ancora più infida si sarebbe manifestata nel potere incontrollato di quella natura che abitava l'uomo, nei limiti di un corpo e di una psiche che ridimensionavano le aspirazioni dell'anima.

Ciò che si mostrava in questa scelta era la morte della dialettica e certamente della vita dello Spirito.

Accingendosi a scrivere la sua opera, Ferrero ha chiaro in mente

---

<sup>9</sup> Cfr. F. Tessitore, Croce e Ferrero, in «Rivista di Studi Crociani», anno I, 1964, pp. 147-50. In riferimento a De Sanctis, cfr. G. Sasso, *Contributo ad Arnaldo Momigliano*, in *Il guardiano della storiografia*, Bologna, Il Mulino, 2002, pp. 218-20.

<sup>10</sup> C. Barbagallo, cit., p. 4.

il suo progetto "scientifico". Ciò che gli interessa è trovare la legge attraverso la quale le civiltà nascono, crescono e decadono; e con quest'intenzione egli inizia ad analizzare gli eventi dell'antica repubblica, per scorgere nella superficie diacronica degli eventi, l'elemento sincronico: «l'eterno umano» che non muta.

Sarebbe, tuttavia, riduttivo nei confronti di una corretta valutazione dell'opera, ricostruirne la genesi solo a partire dalle motivazioni riflessive, interiori, legate all'approfondimento ed all'ampliamento d'orizzonte della posizione del maestro, e tralasciare il rapporto che lega l'opera stessa al suo presente storico: quel tormentato inizio del Novecento cui si colloca la sua nascita.

Inserito in quest'orizzonte quel problema della decadenza, che Ferrero vuole raccogliere così lontano nel tempo, non riguardava anche direttamente il destino del suo presente?

Quel contemporaneo che, a prescindere da ogni fede idealistica, da ogni procedura dialettica e da ogni ottimismo positivista, aveva segnato la smentita di ogni continuità?

All'inizio del Novecento, da ogni fronte della cultura si annunciava la morte della ragione, mentre quella stessa alba di secolo dopo avere assistito alla scomparsa di Nietzsche, avrebbe continuato a custodire nel suo grembo la profezia del filosofo.

Ed essa risuona a chiare lettere ne *Il canto del nottambulo*, de lo *Zarathustra*, ove si annuncia la forza e la potenza delle tenebre.

[...] profondo è il mondo, più profondo che nei pensieri del giorno!<sup>11</sup>.

Il pensiero notturno, il buio di una notte senza ragione e senza la previsione illuminante del sapere scientifico minacciavano di avvolgere la cultura e la civiltà.

Positivismo e storicismo erano, egualmente, chiamati in causa.

Mentre per una sorta di appuntamento storico, in quello stesso anno Freud pubblicava *L'interpretazione dei sogni*, indicando il *topos* di quella tenebra nel profondo dell'interiorità senza potere di coscienza.

Ancora nel dicembre del 1900, Max Planck esponeva alla Società delle scienze di Berlino, una sconvolgente relazione sulla discontinuità del movimento atomico e Georg Simmel pubblicava *La filosofia del denaro*.

---

<sup>11</sup> F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, Milano, Adelphi, 2001, p. 374.

Husserl, al contrario, si adoperava per una rifondazione che fosse essenzialmente logica, pubblicando ancora nel 1900 il primo volume de *Le Ricerche Logiche*.

E Klimt, nello stesso anno, chiamato a ridipingere il soffitto dell'Aula Magna della nuova Università di Vienna, ispirandosi a *Filosofia*, avrebbe creato un'opera d'arte ove si raffigura una visione drammatica del cosmo: terra, paradiso ed inferno si sono intrecciati, e gli uomini strappati alla sicurezza della terra, vagano in una sospensione buia ed indefinita distante dal bagliore degli astri indifferenti.

Anche per il poeta Rilke il mondo s'identifica con questa immagine di Klimt.

Nel trionfo del machismo, con cui si apre il nuovo secolo, non v'è possibilità di salvezza per l'io. È il trionfo di quella paura nata dalla scissione dell'io: paura di un mondo ignoto.

Senza la garanzia di un pensiero «forte», l'uomo teme di misurarsi con l'inconoscibile: la cosa in sé che lo sovrasta, e che senza la compatta immagine dell'io sembra non voglia più possedere alcun ordine.

La paura che s'insinua in questi stessi anni, nella prima opera storica di Guglielmo Ferrero, è una scheggia impazzita di questa paura senza confini; quella di un uomo che senza schemi cautelativi deve misurarsi con il mistero della cosa in sé.

Ma poiché la paura di Ferrero ha superato il territorio scientifico e gnoseologico, per invadere il territorio della storia e dell'etica, la sua falla si mostra irrimediabile; perché adesso l'ignoto in sé che sovrasta è quello dello stesso fatto storico. La vita e le azioni dell'uomo non sono più conoscibili per il suo smarrito protagonista.

Valutata in questi termini quella di Ferrero potrebbe essere considerata come una sorta di disavventura della riflessione, che in modo imprevisto lo avrebbe condotto a quella stessa oscura via battuta da scienziati, filosofi, artisti e poeti chiamati a praticare, anche malavoglia, la profezia di Nietzsche.

Così, Ferrero s'immette in questo percorso notturno, scoprendone all'improvviso la dimensione d'angoscia perché da positivista prediligeva la luce del giorno.

La sua antropologia segna i passi di questo sentiero senza avvedersene, anzi avendo cura di premettere al suo scritto un'affermazione chiaramente positivista e di seguire quella stessa via diurna, prescelta da Montesquieu nella sua opera dall'analogo titolo<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> *Le considerazioni sulla grandezza di Roma e sulla decadenza*, di Monte-

Alle prime pagine del primo volume di *Grandezza e decadenza di Roma*, Ferrero esprime in questi termini la sua concezione della storia:

La storia come tutti i fenomeni della vita è l'opera di sforzi infinitamente piccoli; compiuti da uomini singoli o gruppi di uomini, quasi sempre motivi immediati, il cui effetto definitivo trascende quasi sempre l'intenzione e la conoscenza dei contemporanei, e appena si rivela qualche volta alle generazioni seguenti. Capire per quali motivi immediati, contingenti, transitori gli uomini di un'età abbiano faticato, descrivere pittorescamente le vicende, le ansie, le contese, le illusioni di questa fatica, indagare come e per quale ragione faticando, una generazione non abbia soddisfatto le passioni che la incitavano, ma compiuto qualche rinnovamento durevole nelle civiltà: questo pare a me debba sforzarsi di fare chi scrive storia<sup>13</sup>.

In questa impenetrabile maestà del tempo storico, ove l'intreccio degli eventi evade ogni diretto controllo, ed ogni probante ricostruzione di motivazioni sembra destinata ad essere abbandonata all'intuizione delle probabilità, ciò che appare come unica verità, è l'intrigo delle passioni umane con gli eventi.

E mentre cade la garanzia veritativa del *verum ipsum factum* di Vico, il bene ed il male imparano una nuova gestione delle epoche, modulati nel ritmo dissonante di un movimento, che dopo avere escluso dialettica e linearità, non riesce ad approdare nemmeno ad una concezione ciclica regolare.

Tuttavia pur in questo oscuro procedere, talune epoche, di tanto in tanto, mostrano l'esempio della loro virtù in un'impresa rivoluzionaria, che è frutto di mediazione interiore del singolo e di un'oculata gestione politica, ove non è più impossibile lavorare ad una metamorfosi, e sottrarre dal giogo delle passioni umane la politica e la storia.

Da una storia così concepita, le difficoltà dello storico possono solo crescere, costretto a destreggiarsi in un'ermeneutica senza regole, contesa fra le lacune delle fonti e la mancanza di consapevolezza degli uomini.

---

squieu, pubblicate nel 1734 ad Amsterdam sembrano animate dalle stesse intenzioni dell'opera di Ferrero: recuperare le cause generali che determinano la prosperità o la decadenza delle forme di governo. Montesquieu sosteneva poi, che né provvidenza, né fortuna, governano la storia, ma un insieme di cause generali capaci di provocare i fatti accidentali. A questo schema di base Ferrero aggiunge qualche variante, che consiste essenzialmente nella interiorizzazione di talune cause, capaci di provocare gli accidenti.

<sup>13</sup> G. Ferrero, *Grandezza e decadenza di Roma*, cit., I, pp. IX-X.

Così dall'originaria condivisione dello schema di Montesquieu, che accompagna il primo volume dell'opera, Ferrero sarebbe stato costretto dalle sue stesse analisi ad un'impensata impostazione machiavellica; ora che caso, fortuna ed immutabilità della natura umana, si mantenevano incontrastati artefici del percorso storico.

La rivelazione di questo stato di cose schiusa dalle pagine del secondo volume, attraverso la scoperta della paura, avrebbe sconvolto prima di tutto l'autore. Poiché questa passione evasa alla circoscrizione che le aveva assegnato Hobbes, non si limitava ad inquinare il rapporto dell'uomo con l'altro, in un ipotetico stato di natura, ma penetrava l'anima di ogni potere illegittimo e quella dell'uomo che imparava ad avere paura di se stesso.

Oscuro regista di perverse dinamiche, protagonista di un infido profilo antropologico emerso per gradi nelle pagine più tormentate di Ferrero, la paura alimentava il percorso infedele della storia in modo quasi irreversibile, minando lo stesso progetto iniziale dell'opera.

Adesso fra i *Ghiribizzi al Soderini* ed il XXV capitolo del *Principe*, rischiava di annegare tutto il progetto di questa sua opera storica, assieme alla possibilità di ipotizzare una qualche forma di riscatto per l'uomo, che per Ferrero era anche, soltanto, la possibilità di recuperare un andamento ciclico; poiché se la paura dominava anche il Principe, nessuna storia sarebbe più potuta essere, azzerata in ogni sua mossa politica da una coazione a ripetere, come l'impulso primordiale a scagionarsi dalla paura medesima, per sprofondare subito dopo in un'altra paura.

Questa fenomenologia della paura svelata per gradi, nelle vicende storiche degli antecedenti della guerra civile, domina il secondo volume dell'opera.

Sull'onda di un rinnovamento e di una prosperità economica che inquinavano l'austera virtù civica dell'antica repubblica, trasformandola «da nazione aristocratica agraria e guerresca in una repubblica mercantile cadeva nelle stesse contraddizioni che turbano la nostra civiltà: la contraddizione fra il sentimento democratico e la disuguaglianza delle fortune, tra le istituzioni democratiche e lo scetticismo politico delle alte classi [...] nello stesso tempo però [...] le classi colte e medie, per darsi ai piaceri negligeavano le pubbliche faccende, non volevano esercitare le magistrature, partecipare alle contese pubbliche, prestare servizio militare, nemmeno andare a votare»<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> G. Ferrero, cit., vol. I, pp. 486-7.

In questo mutamento emerge la figura di Cesare, che Ferrero ricostruisce demitizzandola, attraverso una minuziosa analisi improntata ad un severo senso di realtà. Il profilo che emerge è quello di un uomo abile e lungimirante, attento alle sue faccende, «scettico ed indifferente al bene ed al male non aveva scrupoli»<sup>15</sup>.

Uomo disincantato e lucido, Cesare preferiva reputare i pericoli sempre maggiori di quanto non fossero in realtà, e considerava come un potere acquistato rapidamente altrettanto velocemente poteva essere perduto.

Poi Ferrero si volge a considerare l'incalzare di eventi che avrebbe mutato la sua condizione: la morte di Giulia, la crisi del triumvirato, lo sfacelo della guerra con i Parti, la morte di Crasso, la ribellione della Gallia, l'inizio delle ostilità con Pompeo, la crescita di ostilità nei suoi confronti da parte del partito aristocratico. Ed è proprio all'interno della ricostruzione di queste tormentate vicende che l'autore intreccia abilmente i caratteri dei personaggi storici in una trama di torbide passioni che agitano e sconvolgono l'animo del politico, che, secondo i parametri analitici dell'autore, resta innanzi tutto un uomo.

Mentre in questo doppio binario di passione privata e gestione della cosa pubblica, compare per la prima volta questa nuova passione, poi innalzata dall'autore al rango di categoria ermeneutica nella sua ultima opera<sup>16</sup>.

La posizione di Cesare intorno al 50 a. c. si era indebolita, non era riuscito a far eleggere console Sulpicio Galba e si ritrovata solo con Antonio, come tribuno, a fronteggiare l'ostilità del console Claudio Marcello, sostenuto dal partito aristocratico e dai favori di Pompeo.

Avvicinandosi la conclusione del mandato della sua carica, Cesare sapeva che Pompeo non gli era più amico come prima, ma continuava a stimarlo uomo prudente.

Alla decisiva seduta del Senato, quella del 1 dicembre, «Marcello e Curione erano venuti con propositi deliberati; il primo far votare il richiamo di Cesare, il secondo quello di Pompeo...»<sup>17</sup>.

Marcello sembrava fosse riuscito nel suo intento, ma dopo che il ritiro di Cesare fu approvato a maggioranza, Curione si alzò con la sua proposta che appariva solo equa chiedendo al Senato di prendere una decisione analoga per Pompeo.

<sup>15</sup> Ivi, p. 442.

<sup>16</sup> Cfr. G. Ferrero, *Potere*, cit.

<sup>17</sup> C. Ferrero, *Grandezza e decadenza di Roma*, cit., vol. II, p. 293.

La questione fu messa ai voti, ed il Senato allora composto di diletanti pavidi e sprovveduti, in breve tempo non esitò a contraddirsi, riservando a Pompeo la stessa decisione che aveva preso per Cesare.

Adesso mentre Ferrero tratteggia il profilo psicologico di ogni personaggio intorno agli antecedenti della guerra civile, questa passione si insinua fra le sue pagine come ancella della brama di potere di Marcello, ed incalzando l'imprevedibilità degli eventi essa diviene sempre più tenace, per rivelarsi senza maschere ad ordire oscure trame e misfatti storici.

Intanto Marcello, sopraffatto dalla paura di avere arrecato danno all'uomo più potente di Roma, s'impegnava con Pompeo a realizzare un espediente audace per eliminare Cesare, facendolo dichiarare «nemico pubblico»<sup>18</sup>.

E nella opposizione del Senato, Marcello avrebbe fatto dichiarare d'autorità propria lo stato d'assedio, conferendo a Pompeo l'incarico «di provvedere alla cosa pubblica e prender il comando di due legioni di Cesare destinate alla Persia»<sup>19</sup>.

A partire da questo intrigo di Claudio Marcello, ordito per quietare la grande paura di avere recato offesa a Pompeo, si sarebbe avviato un processo irreversibile, ove tante paure si sarebbero sovrapposte ed intrecciate, infide suggeritrici della guerra civile, trasformando Roma in quella spirale di paura che, secondo Ferrero, alimenta ed accompagna ogni potere illegittimo.

Cesare repentinamente messo al corrente dei fatti, inviava con Antonio una lettera al Senato, dichiarandosi pronto a lasciare il comando unitamente a Pompeo. La lettera fu giudicata offensiva e minacciosa mentre si intimava a Cesare di lasciare il comando entro il primo luglio, per non essere dichiarato nemico della patria.

Dal panico di Marcello alla paura del Senato costretto a dovere scegliere fra Cesare e Pompeo, allo sbalordimento di Cesare stesso per tutto ciò che gli apparve repentino ed incomprensibile, fino alla paura di Pompeo stesso, in un crescendo continuo, fino alla notizia del 14 gennaio quando si sparse voce che Cesare aveva varcato il Rubicone.

In questa bolgia di panico nessuno sapeva più essere razionale, argomentando che Cesare aveva solo tremila uomini stanchi, e nella confusione si rompeva l'accordo fra Pompeo ed il Senato, in un repentino mutamento di spiriti.

---

<sup>18</sup> Ivi, p. 298 e s.

<sup>19</sup> Ivi.

Pompeo ripiegava a Capua, investito da quella passione oscura che aveva scavalcato quei confini stabiliti da Hobbes, per penetrare nella stessa anima del potere.

Ma ancora, in quest'opera in cui era nata, la paura si mantiene negli schemi del contagio psicologico, e si limita ad essere descritta come un'epidemia che dal Senato si contagia al popolo con un ritmo incalzante fino all'uccisione di Cesare ed ai suoi postumi, momenti in cui l'infezione di questo virus sembra toccare il suo apice.

La mattina della congiura, Cesare tardava a presentarsi al Senato a causa di un malore. E già i congiurati, prescelti in gran numero per rafforzare il potere di quella decisione agli occhi del popolo, cominciarono a temere di essere stati scoperti. Infine fu inviato Bruto a casa di Cesare che riuscì a condurlo ai pugnali dei congiurati.

Quando il corpo di Cesare cadde al suolo, invano Bruto cercò un uditorio per pronunciare l'atteso discorso e proclamare subito la restaurazione; la curia era vuota, i senatori in preda al panico erano fuggiti: a questo punto i congiurati ignorando le reazioni dei senatori e del popolo, impauriti chiamarono i gladiatori di Decimo e decisero di rifugiarsi in Campidoglio.

La gente per le strade, vedendo fuggire prima i consoli e poi i gladiatori che accorrevano al Senato, cominciò a scappare, ma il panico esplose quando i congiurati, circondati dai gladiatori, con le toghe insanguinate ed i pugnali lordi sangue in mano, attraversarono in gran fretta le strade.

In quel momento Roma fu veramente colta dal panico e si trasformò in una fuga generale; Antonio si barricava in casa e la gente tutta si nascondeva.

Non il corpo di Cesare era stato squarciato; anche l'opera sua contraddittoria e frettolosa degli ultimi anni sarebbe in gran parte distrutta<sup>20</sup>.

Ma a questa tessitura di misfatti che mantiene la visione storica di Ferrero nella stessa cornice della concezione machiavellica, dominata dall'immutabile natura dell'uomo, dalla macchinazione imprevedibile degli eventi e dalla paura, l'autore non vuole arrendersi definitivamente.

Così senza preoccuparsi delle difficoltà create all'interprete prosegue in questi termini: « Incominciava una delle crisi più terribili della storia di Roma, ed una della più salutari »<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> Ivi, p. 528.

<sup>21</sup> Ivi.



L'analisi del testo, prima che la paura sia innalzata dall'autore al rango di categoria storico-antropologica, come accade nella sua riflessione matura dopo la scoperta dei principi di legittimità del potere, ci mostra due tipi di paure.

La prima, analoga a quella descritta da Hobbes<sup>22</sup>, tiene in suo potere l'uomo, sottraendogli autonomia di giudizio e di volere; la seconda, quella che a giudicare dall'ultima citazione prepara un tempo nuovo, diviene salutare e ci riporta a quel salto qualitativo che la paura è capace di compiere all'interno de *La fenomenologia dello Spirito* di Hegel. Per questa seconda via la paura si libera dalla soggezione attraverso una «lotta per la vita e per la morte»<sup>23</sup>, che è passaggio obbligato per il riconoscimento da parte dell'altro, per il conseguimento del rispetto e della dignità della persona, valori fondanti del territorio etico ed etico-sociale.

In questa battaglia di ogni tempo in cui tutti gli esseri storici si scontrano, secondo il filosofo tedesco, l'ingiustizia appartiene al singolo nel momento della sopraffazione dell'altro, la giustizia appartiene alla storia che distribuisce i ruoli in un alternanza dialettica.

È impossibile stabilire quanto Ferrero possa essere stato consapevole di queste implicazioni del suo discorso, che tornavano in questa sola frase a rivendicare una possibilità di coscienza per l'uomo, rispetto ad una storia infedele.

Partito dal suo presupposto positivista che era quello di ricostruire le vicende della decadenza in territorio storico mantenuto al bivio fra evoluzione e dialettica<sup>24</sup>, Ferrero fu costretto dalla sua rivoluzionaria scoperta antropologica ad interrompere l'opera.

Continuare in quel senso avrebbe significato il totale abbandono di ogni convincimento positivista ortodosso, per abbracciare l'eresia di quel «pensiero notturno» che gli si era rivelato protagonista degli eventi.

Sicché egli sarebbe stato in grado di riprendere l'antico progetto e di continuare il disegno dell'opera solo quindici anni più tardi ne *La rovina della civiltà antica*<sup>25</sup>, quando la sua lettura storica po-

<sup>22</sup> Cfr. T. Hobbes, *Leviatano*, Roma-Bari, Laterza, 1989, capp. XIII e XVII.

<sup>23</sup> Cfr. G. F. Hegel, *Fenomenologia dello Spirito*, Firenze, la nuova Italia, 1965, vol. I, pp. 156-64.

<sup>24</sup> A tal proposito cfr. G. Ferrero, *La lotta per la vita e la questione sociale*, in « Critica sociale », I, 1891, pp. 271-81. Ed ancora, cfr. G. Ferrero, F. Turati, *Carlo Marx ucciso da Carlo Darwin, secondo l'opinione di un noto darwiniano*, in « Critica sociale », II, 1892, pp. 133-8.

<sup>25</sup> Cfr. G. Ferrero, *La rovina della civiltà antica*, Milano, Athena, 1926.

teva contare per progettare la rinascita, sul concetto di legittimità del potere.

All'interno di *Grandezza e decadenza di Roma* il contraccolpo era stato troppo profondo: da una parte il fantasma di Machiavelli; e, dall'altra, l'inattesa trasformazione del suo pensiero « diurno » e positivista, intenzionato a trovare una regola, una legge da conoscere per prevenire la decadenza storica, sconvolto e costretto a trasformarsi in pensiero notturno a causa della scoperta di un elemento primordiale senza indicazione di regola.

Tutto questo a causa della paura; fantasma vagante della cultura occidentale di quel periodo, essa assumeva il ruolo di un inquietante marchio atavico che non si curava del corpo per possedere l'anima.

Quali considerazioni potrebbero aver indotto Ferrero a non elaborare una fenomenologia della coscienza storica, unico sostegno per contrastare le sorti di una storia abbandonata alla paura, non è possibile ipotizzare.

Ma, ancora una volta, la soluzione prescelta dall'autore appartiene al territorio positivista, se egli ha voluto assumere come rimedio alla minaccia della paura, l'universalità del principio ed il valore della regola, piuttosto che il travaglio della coscienza storica, sulla quale argomenta talvolta, senza mai indugiare.

Così nel bilancio conclusivo della sua opera, alle nostre domande rispondono il silenzio e la sua tormentata fedeltà ai principi essenziali del positivismo.



ALESSANDRO LIVATINO

## LE POESIE GIOVANILI DI UGO FOSCOLO

Nello stabilire il contenuto e la datazione di un mio “studio” da offrire all’amico e collega Nicola, mi hanno guidato due considerazioni: anzitutto ricordare il nostro “Maestro” Carlo Grabher con il quale entrambi abbiamo preparato e discusso la Tesi di laurea.

Poi anche evidenziare pubblicando un capitolo della mia tesi di laurea discussa nel 1955, un determinato e fiorente periodo del “Siculorum Gymnasium” che – risorto dalle rovine della guerra – presentava un nutrito e prestigioso corpo docente: Alfonsi, Bottari, Branca, Cataudella, Figurelli, Grabher, Libertini, Mazzarino.

Infine desidero invitare l’amico e collega Nicola, specialista anche di Foscolo (oltre che di Dante), ad aggiornare, da par suo, questo mio studio giovanile. Infatti, come sostenuto concordamente dal relatore e dai correlatori, non esisteva a quella data una bibliografia sull’argomento, né era uscita l’edizione critica nazionale.

Il Foscolo – giunto a Venezia nel 1793 – frequentò assiduamente la Biblioteca Marciana, come dimostra la dedica al bibliotecario Iacopo Morelli: “Ugo Foscolo, che, fanciullo, nella biblioteca di Venezia ebbe i primi aiuti ai suoi studi” (cfr. Bulferetti, *Foscolo*, Utet pag. 21). L’unico documento di questi anni di fervore e di studi è il “Piano di studi” (cfr. Foscolo, *Poesie*, edizione critica a cura di Giuseppe Chiarini, Livorno, Giusti, 1904) che Foscolo redasse nel 1796, come attestato di lavoro, di propositi, come affermazione della propria personalità e, soprattutto, come esempio di salde e precise idee sulla preparazione culturale, come mezzo di formazione spirituale e poetica.

In armonia con questo intento pratico e, diremmo, didattico, il “Piano” contiene un lucido elenco degli autori – siano essi poeti o storici, filosofi o moralisti, critici o politici – il cui studio egli considerava basilare per l’educazione dello spirito. Dei testi sacri conobbe direttamente il Vangelo e le Sacre Scritture.

Ci meraviglia la citazione nel “Piano” di un testo sacro come il Vangelo, perché il Foscolo preferiva la morale pagana a quella cristiana, in quanto pensava che questa ultima, reprimendo le passioni e condannando le illusioni, privasse la vita di quelle due prerogative per le quali essa meritava di essere vissuta. Per questo, pensando che “passione e illusione” saranno le note fondamentali della poesia foscoliana, si può concludere che del Vangelo il poeta di Zante non poteva cogliere né lo spirito di carità e di umiltà, né il senso di fratellanza, lui spirito sdegnoso e altero.

Dalla fede cattolica attinse, però, quell’ansia di vita eterna che, presente nella canzone “In morte del padre” non manca nel carme dove si accennerà al “Perdono di Dio”.

Della Bibbia fu assiduo lettore e incondizionato estimatore, e dello spirito del “Libro sacro” sentì, come scrive in una lettera, la malinconia più che il furore, quella “malinconia morale e salutarissima”<sup>1</sup>, che fu il tratto più inconfondibile della sua fisionomia romantica.

Più che dargli fede nelle cose soprannaturali, la Bibbia si confaceva benissimo allo stato melanconico della sua anima e per questo ammirò di più il libro di Giobbe, il discepolo del dolore e ne parlò entusiasticamente alla Roncioni: “Sto rileggendo e copiando in un libricciolo tutto il libro di Job... Sublime libro! Come è pieno di grande e magnanimo dolore! Come parla di Dio, senza superstizione, e con le proprie sciagure senza bassezze. L’uomo sciagurato contempla con certa malinconica compiacenza le tempeste della sua vita: le passioni sono più consolate in quella effusione d’amarezza e di querele”<sup>2</sup>.

Inoltre, in molte poesie giovanili riportò della Bibbia anche i “furori”: il tono profetico e le visioni apocalittiche, anche se attraverso la sonora rielaborazione montana.

Delle grandi opere storiche dell’antichità preferì le *Vite* di Plutarco e le *Storie* di Tacito che, cantando le imprese dei forti, gli “accendevano l’animo ad egregie cose” e gli insegnavano il disprezzo della morte. Per questo degli *Annali* di Tacito preferì il libro XV, che narrava l’eroico comportamento, di fronte alle torture, dei membri della congiura dei Pisoni, scoperta e soffocata nel sangue da Nerone. Lo dice apertamente in una lettera: «Tacito incominciava ad

---

<sup>1</sup> Lettera alla Donna gentile, del 6/12/1815 (cfr. *Opere* VII a cura di Orlandini e Mayer, pag. 18).

<sup>2</sup> Lettera a Isabella Roncioni del 19 gennaio 1808 (cfr. Edizione Nazionale dell’*Epistolario* a cura di Plinio Carli, vol. 2° pag. 345).

insegnarmi che fra le virtù restate ai Romani sotto la tirannide dei Cesari, la più splendida e la più necessaria era il “saper morire”»<sup>3</sup>. Ma fu Omero il poeta universale di tutti i secoli e di tutte le Genti che egli ammirò di più. E ciò è dovuto alla “universalità di quella religione omerica che, estesa a tutte quante le Nazioni, da cui le moderne discendono, noi reputiamo eredità degli avi e molto più alla allegoria che quegli Iddii hanno e a tutte quante le passioni e a tutte le cose naturali”<sup>4</sup>.

Imitò Omero, e la sua non fu imitazione esteriore contenutistica soltanto: basti citare il famoso passo della sua tragedia “Aiace”, dove il Foscolo prendendo immagini e parole dell’*Iliade*<sup>5</sup>, ma sopra tutto riproducendo artisticamente gli effetti drammatici della scena omerica, descrive Aiace “fumante” di sangue:

fra le dardanie faci arso e splendente,  
scagliar rotta la spada, e trarsi l’elmo  
e fulminare immobile col guardo  
Ettore, che perplesso ivi si tenne<sup>6</sup>.

In Omero vide inoltre – secondo le teorie vichiane – l’immagine del poeta primitivo, simbolo di una favolosa e mitica età eroica.

Della lirica di Pindaro ereditò il grande significato eroico, e lo rilevò per primo il Carducci dicendo che “il Foscolo ci diede l’unica lirica nel grande significato pindarico che abbia l’Italia”; prese pure lo spunto, per le Grazie, dall’*Olimpica XIV*.

Dei poeti latini preferì – tra gli elegiaci – Catullo e Propertio.

Con Catullo ebbe in comune l’intensità della passione amorosa e la concezione dell’amore immortale di cui scrive all’*Arese*:

Io sento la passione onnipotente dentro di me... eterna. Niuna  
donna può vantarsi di essere stata tanto amata da me.  
Con tanta passione, con tanta ingenuità, con tanta verità d’amore,  
non ho amato mai.  
E non amerò più<sup>7</sup>.

In queste parole c’è la stessa verità dei versi catulliani:

<sup>3</sup> Cfr. Alfieri, Canto V della “Etruria vendicata”.

<sup>4</sup> Cfr. Opere (1850-62) vol. I pag. 272.

<sup>5</sup> Cfr. *Iliade* (traduz. Monti): libri XI (765-70) XVI (vv. 143-46).

<sup>6</sup> Cfr. la tragedia *Aiace* Atto III, scena III.

<sup>7</sup> Cfr. Ediz. Nazionale *Epistolario*, vol. I pag. 229.

Nulla potest mulier tantum se dicere amatam.  
 Amata nobis quantum amabitur nulla.  
 (Carme 87, V. 11; Carme 8, v. 5)

Dal carme di Catullo: “Multas per gentes et multa per aequora vectus”, prese lo spunto per il suo sonetto: “Un dì s’io non andrò sempre fuggendo”.

Da Properzio infine, attinse gli argomenti e le immagini per più di una sua composizione giovanile (“La Coltura”; Sonetto VI: “Meritamente...”).

Ma al di là dei riferimenti contenutistici – che dimostrano la lettura di almeno il I libro delle elegie properziane – il Foscolo presenta, coll’elegiaco latino, affinità spirituali che determinano il singolare incontro tra il primo poeta romantico dell’età classica (oltre a Virgilio) e l’ultimo poeta classico dell’età romantica (oltre al Carducci). Ebbe in comune col poeta latino la concezione dell’amore, fonte inesauribile di tormento più che di gaudio. Disse Properzio; ripete Ugo:

In me nostra Venus notes exercet amaras  
 et nullo Vacuus tempore defit Amor.  
 Così gl’interi giorni in lungo incerto<sup>8</sup> sonno gemo.  
 ogni notte Amor seco mi mena

La concezione del primo amore, sentito come immortale perché primo e ultimo; unico e solo, poeticamente espresso dall’elegiaco latino

Cynthia prima fuit, Cynthia finis erit.  
 Cuncta tuus sepelivit amor<sup>9</sup>

Torna nei sonetti e nelle lettere di amore del Foscolo. Sempre da Properzio

Non sum qui fueram (L. I, XII, v. 11)

prese l’espressione iniziale del sonetto XII:

Non son chi fui...

anche se tenne pure presente il verso del Petrarca:

<sup>8</sup> Cfr. Properzio Libro I *Elegia* prima, vv. 33-34/Sonetti IV e V del Foscolo.

<sup>9</sup> Cfr. ivi. Libro I *Elegia* dodicesima. V. 20 e Libro III *Elegia* quindicesima, v. 9.

Quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono

Infine, come il poeta latino, ebbe la concezione della Bellezza genuina che non ha bisogno di ornamenti, perché dono naturale:

Nudus amor, formae non amat artificium<sup>10</sup>

Mentre il cantor di Cinzia  
seco ad amar l'invita  
le dice: "Amore è semplice  
odia beltà mentita"<sup>11</sup>

Della letteratura italiana venerò i suoi primi due grandi poeti: Dante e Petrarca.

In Dante Ugo trovò la migliore parte di se stesso, dei suoi pensieri e dei suoi sentimenti, ne ereditò soprattutto l'amor patrio e la virilità nel dolore e lo considerò "maestro non solo di lingua e poesia, ma di amor di patria, senza adularla, di fermezza d'animo nell'esilio perpetuo, di longanimità nelle imprese"<sup>12</sup>.

Del Petrarca ebbe un vero e proprio culto. Nell'*Ortis* parla con venerazione della bianca casa che un tempo accoglieva: "Quel Grande alla cui fama è angusto il mondo / per cui Laura ebbe in terra onor celesti"<sup>13</sup>.

Le immortali poesie del Petrarca soleva ripetere a memoria ed è logico che nei sonetti e nelle poesie giovanili si trovino frasi, immagini e situazioni del *Canzoniere*.

Infatti, se pregio unico di questo – vera fonte di chiare, fresche e dolci acque – è la mirabile fusione di reale e fantastico, di naturalezza e di arte, di passione e meditazione, il Foscolo in un certo senso sa rinnovarne gli effetti e le immagini perché la sua imitazione nasce non da intenti esteriori, ma da profonda affinità sentimentale. Certo il petrarchismo delle sue poesie giovanili è piuttosto esteriore e non nasconde la posa letteraria, ma divenuto il poeta adulto, esso cambia fisionomia e diviene, come rileva giustamente la Naselli: "intima comunione di spirito e di sentimento, non più una sovrapposizione esteriore di parole o di immagini... Quanta eco trovavano nell'animo del

<sup>10</sup> Cfr. Properzio Libro I Elegia Seconda v. 9.

<sup>11</sup> Cfr. La Coltura vv. 25-28.

<sup>12</sup> Cfr. *Opere* (1850-62) pag. 97 del III Volume.

<sup>13</sup> Cfr. *Ortis*, lettera del 20 novembre '97; i versi sono dell'Alfieri; sonetto LVIII.



giovane irrequieto, impulsivo anelante a mille cose a volte disparate e inconciliabili, gli sfoghi melanconici del poeta di Laura, da lui soprattutto ammirato per l'espressione del dolore"<sup>14</sup>.

Anche col Tasso ebbe qualcosa in comune e quel ripiegamento interiore, quella malinconia, quel tumultuare di passioni che agitarono l'autore della "Gerusalemme liberata" caratterizzarono anche la sua vita, come ben dice il Donadoni: "Piacevagli quella passione che per Lui era motore di vita e di poesia, e che passò così rovinosa nell'animo del poeta cinquecentista"<sup>15</sup>.

Una intima comunione di idee e di sentimenti dimostrò invece di avere con il Parini e l'Alfieri perchè vide in esso soprattutto un modello di vita e di arte.

Nel Parini vide la figura dell'integerrimo riformatore e moralista, antesignano di un rinnovamento morale che i tempi esigevano. Da lui prese, ad esempio, e l'ideale del poeta che:

Cerca il vero e il bello ama innocente;

e l'abito dell'uomo che poteva dire a testa alta:

... ricchezza né onore  
con frode o con viltà  
il secolo venditore  
cercar non mi vedrà (Vita rustica, v. 29-32).

Infatti, anche Nicoletto, si presenterà come:

sobrio, umano, leale, prodigo, schietto

e dirà a se stesso:

A chi altamente oprar non è concesso  
fama tentino almen libere carte (XII, v. 13-14).

Da lui apprese anche quell'incitamento all'azione che l'Alfieri dall'alto della sua solitudine morale non gli poteva dare. Delle odi pariniane infine mantenne l'impostazione e qualche immagine nelle sue poesie giovanili.

Dall'Alfieri ereditò l'abito psicologico, avendo in comune con lui

<sup>14</sup> Cfr. C. Naselli, *La fortuna del Petrarca nell'800*, pag. 391.

<sup>15</sup> Cfr. E. Donadoni, *Foscolo pensatore, critico, poeta*, pag. 395.

sentimenti, passioni, virtù e debolezze: ira, malinconia, solitudine, alta coscienza di sé e della propria missione di vate, sviscerato amor di patria. “Entrambi – appassionati contemplatori del passato e denigratori del presente, impetuosi e non di rado iracondi nel tratto sì da essere tacciati di villania – amarono la propria ira e il proprio sdegno come fonte di ispirazione e di coraggio”<sup>16</sup>.

L’Alfieri si compiacque di derivare il proprio nome da un nobile augello e il Foscolo scoprì con orgoglio che il suo nome derivava da *fos-colos* ‘luce’ e ‘bile’. Entrambi fortunati amatori, nomadi ed irrequieti, ora lieti ora mesti, irati sempre, ebbero un gusto voluttuoso di coltivare la loro tristezza e infelicità e di porsi in atto fiero e titanico di fronte alla morte:

Uomo, sei grande o vil? Muori e il saprai<sup>17</sup>

disse l’Astigiano e lo ripeté il Foscolo:

Morte sol mi darà fama e riposo (VII v. 14).

Entrambi ebbero infatti un credo solo nella loro vita: apparecchiarsi a libera morte; lo dichiarò l’Alfieri:

Amor di vita ogni grand’opera guasta  
Emmi il saper morir arte che basta.

e lo scrisse il Foscolo al Bertholdy: “per vivere del passato senza rossore e godere del presente senza viltà, e guardare la fortuna, gli uomini, l’avvenire senza vani timori né sciocca credulità, unico mezzo ho reputato sempre e reputo, l’apparecchiarsi ad opportuna e libera morte”<sup>18</sup>.

Affinità di sentimenti che si tradusse anche nelle opere; infatti a ragione l’*Ortis* fu definito “la sola tragedia riuscita della scuola alfieriana”<sup>19</sup> e ciò il Marpicati approva “giacché esso di fiamme e di spirito alfieriani è tutto quanto sparso; e l’Alfieri lo sentì, si può dire, in ogni pagina: in quel culto di forti rilievi storici, nel frequente

<sup>16</sup> Cfr. A. Marpicati, *Foscolo e l’Alfieri*.

<sup>17</sup> Cfr. *Rime* a cura di Maggini pag. 167, v. 14.

<sup>18</sup> Lettera al Bertholdy del 29 settembre 1808 (Ediz. Nazionale, vol. XV; *Epistolario* a cura di P. Carli, pag. 482).

<sup>19</sup> Cfr. Fubini: *Ugo Foscolo*, La Nuova Italia, 1962, 3<sup>a</sup> ediz., pag. 15.

moraleggiare, nelle ampie immagini di sapore biblico, specialmente nella spietata vigorosa antitesi con cui il Foscolo contrappone ai nuovi aggressori le glorie, gli splendori, i grandi del passato, dall'attiva contemplazione del quale saranno riscattate le miserie e la schiavitù dell'Italia presente, dal quale verrà l'auspicio per la patria futura"<sup>20</sup>.

E Carlo Cattaneo, considerando l'*Ortis* un testo sacro al patriottismo italiano, poté affermare: "innumerevoli furono coloro che in quel potente libro attinsero la fiera passione che li condusse a disprezzare per la patria, la felicità e la vita"<sup>21</sup>.

Insomma l'Alfieri fu per Foscolo modello di vita, d'arte e di liberal sensi, tanto che sin da giovinetto, specie nelle *Odi*: "A Dante" e "La Verità", ne imitò il tono solenne e profetico.

L'esame dei rapporti che intercorrono tra il Foscolo e i principali autori da lui citati nel "Piano", mi ha permesso di precisare entro quale ordine di idee, secondo quali direttrici si muoveva il poeta giovinetto.

Gli spiriti classici di ogni tempo furono i suoi autori preferiti: da essi prese immagini, concetti ed espressioni, ma apprese sopra tutto lo stile inteso come forma e come espressione poetica.

Per questo il classicismo dei suoi capolavori non è esteriore, ma è sentita rielaborazione e compartecipazione delle grandi concezioni classiche, come solo un poeta ellenico di nascita ma non di stirpe – nato nella "chiara e selvosa Zacinto ancora risuonante dei versi con che Omero e Teocrito la celebrarono" – poteva sperare di realizzare.

---

<sup>20</sup> Cfr. Marpicati, op. cit., pag. 18.

<sup>21</sup> Cfr. C. Cattaneo, *Ugo Foscolo e l'Italia*, in *Introduzione alle Poesie*, Istituto Editoriale Italiano.

ROMANO LUPERINI

## FRA ANTICO E MODERNO: L'INCONTRO CON I MORTI

1. Ogni cultura si definisce nel rapporto con il passato e con il mondo dei morti. Opera una selezione, elabora memorie, relega nell'oblio. Si racconta la propria storia. Per questo le opere letterarie di ogni tempo hanno spesso assunto il confronto con i morti a fondamento delle proprie costruzioni. D'altronde il nostro stesso lavoro di studiosi (umanisti, ma non solo) non è forse un dialogo continuo con i morti? Non ci confrontiamo con autori e opere, con culture, documenti e codici, scomparsi da secoli o da decenni, che la selezione del canone e il ri-uso operato dalla tradizione hanno salvato, seppure in modo mai definitivo, da una perdita irreparabile?

Antico e moderno ritornano perciò con costante ostinazione sul grande tema dell'incontro con i morti, facendovi confluire aspetti psicologici e storici, individuali e collettivi, mitico-simbolici e ideologici, antropologici e politici. Si potrebbe anzi dire che è attraverso questo tema che è passata una ricerca del senso della vita e di una civiltà, si è realizzato un bisogno di identità individuale e collettiva.

La parabola stessa della civiltà greca è segnata dall'incontro nell'Ade con gli eroi dell'antichità (Agamennone, Aiace, Achille), all'inizio, con Omero, per fondare una mitologia, alla fine, con Luciano, per distruggerla nel riso e nel sarcasmo. Fra l'*Odissea* e il *Dialogo dei morti* si avverte uno scarto che può ben essere rappresentato dalla diversa funzione che nelle due opere assume la figura dell'indovino Tiresia: nella prima egli annuncia in modo profetico il destino di Ulisse, nella seconda esorta Menippo a trarre ogni vantaggio dall'attimo che passa, «di quasi tutto ridendo, e nulla prendendo sul serio» (in *Menippo e la negromanzia*, II [38], 22). Passeranno alcuni secoli e Leopardi, che a Luciano si ispira per le *Operette*, riprenderà puntualmente questi propositi, inserendo però nel suo sistema filosofico aspro e oggettivo una nota soggettiva di malinconia nera ignota all'autore greco e tipica invece della modernità e – soprattutto – pren-

dendo atto tragicamente della nascita di un'epoca nuova segnata dalla rottura con il circolo vitale morti-vivi che era proprio dei classici antichi (e non, ovviamente, di Luciano, il cui nichilismo cinico si limita a constatarne sardonicamente gli effetti).

Negli autori classici, da Omero a Dante passando per Virgilio, l'incontro con i morti assume la funzione ideologica di una grande narrazione mitica che definisce il senso di una civiltà e di un destino, disegna una continuità e una tradizione, costruisce un futuro scegliendo un passato. Aveva ragione Vico: i corsi e i ricorsi della storia sono gli emblemi di una storia del potere e, insieme, di una antropologia, portano entro di sé come marche distintive simboli ed enigmi, e anche segni e ideologie, attraverso cui si cementano egemonie culturali, sistemi di potere, codici sociali di comando e di obbedienza, riti e costumi, e insomma i grandi apparati della memoria, della censura e della rimozione collettive.

2. L'incontro con i morti nel canto XI dell'*Odissea* risulta indubbiamente composito, rivelando fonti diverse e successive sovrapposizioni. Nondimeno, nelle sue varie parti, mostra una propria coerenza di fondo. Le sconcordanze di contenuto non alterano affatto la comune ispirazione mitopoietica, che collega strettamente destino pubblico e destini privati sia nel disegno stesso della composizione (a Tiresia e Anticlea essendo riservato quello individuale dell'eroe protagonista, alle eroine e agli eroi quello collettivo del popolo greco), sia nelle singole parti di essa e dunque anche quando queste riguardino la sorte di Ulisse. Mentre nella comune concezione omerica le ombre dei morti non hanno né pensieri né sentimenti né voce, qui il sortilegio sciamanico del sangue delle vittime bevuto dalle anime dei defunti concede loro non solo la parola, ma la forza della verità. A Ulisse i morti non rivelano niente di meno che il senso della propria vita. Le parole di Tiresia, di Anticlea, di Agamennone e di Achille, e le storie varie delle diverse eroine, hanno in comune un'attenzione specifica e costante per la trafila delle generazioni, per il rapporto madre-figli o padre-figlio o nonno-padre-nipote (Laerte, Ulisse e Telemaco; oppure Peleo, Achille e Neottolemo; oppure Agamennone-Oreste, e così via). È una continuità che non riguarda solo un sentimento individuale, ma un insieme di valori condivisi, e che comunque interessa sempre una porzione significativa di una storia collettiva di una famiglia, di un clan o di un popolo. Lo stesso Elpenore, il primo dei morti a presentarsi davanti a Ulisse, invoca un segno di cittadinanza fra i vivi, un sepolcro che anche gli uomini futuri possano vedere e riconoscere. Il

destino dell'uomo è sempre inserito in un mondo di segni comuni ai mortali e agli dei e in un orizzonte di circolarità del senso. Come nella *Genesi* biblica il servo di Abramo, alla ricerca di una sposa per Isacco, sa riconoscere il segno di Dio nel gesto della fanciulla che offre da bere non solo a lui ma anche ai suoi cammelli, così Ulisse – profetizza Tiresia – potrà riconoscere il segno (ζῆμα, v. 126) della sua riconciliazione con Poseidone incontrando un viandante che ignori l'uso del remo e lo scambi con un ventilabro. Lo stesso discorso di Anticlea al figlio, pure così carico di sentimenti privati, è stato probabilmente letto dalla critica novecentesca in una chiave eccessivamente modernizzante. In effetti Ulisse le chiede sì la causa che ne ha provocato la morte, ma anche e soprattutto una conferma di quanto gli è stato appena annunciato da Tiresia, e cioè se Laerte e Telemaco (il padre e il figlio, dunque) conservino il loro privilegio reale e se Penelope non abbia per caso sposato un nobile Acheo facendogli perdere così la propria posizione di potere a Itaca. Nella risposta Anticlea, dopo avere attestato la fedeltà della sposa, mette al primo posto la descrizione della vita di Laerte, che si è ritirato in campagna rinunciando ai simboli del potere, e quella di Telemaco che invece ha conservato le prerogative del proprio rango; e solo nella parte finale accenna al dolore per la lontananza del figlio come causa della propria morte. Beninteso, il momento degli affetti personali per il marito e soprattutto per il figlio è ben rilevato, ma è pur sempre inserito in un gioco di parallelismi in cui la prospettiva delle gerarchie sociali e del potere politico non viene mai dimenticata: Laerte dorme con i servi, mentre Telemaco banchetta con i primi della città; Penelope consuma le notti e i giorni piangendo, ma non ha consentito a nessuno di togliere a Ulisse il privilegio reale.

3. Se nell'*Odissea* l'incontro con i morti illustra una trafia delle generazioni che fonda una mitologia e insieme il senso comune di una civiltà, nel canto VI dell'*Eneide* sancisce piuttosto un patto fra le generazioni e la trasmissione di una egemonia e di un potere, capace di collegare immediatamente il mito alla storia. La continuità non è più solo quella di una nobile casata, ma investe il destino dei popoli. La trasmissione patrilineare si prolunga nel futuro, e passa dall'Oriente all'Occidente. E infatti ora l'eroe compie un viaggio nell'aldilà alla ricerca non di un indovino, come nell'*Odissea*, ma del proprio padre; ed è appunto Anchise, non la madre come accadeva invece a Ulisse, a rivelargli non solo ciò che lo attende, ma quanto accadrà alla sua discendenza. Non per nulla sin dall'inizio Anchise si presenta al figlio

mentre, in una verde valletta, «*omnem suorum / forte recensebat numerum carosque nepotes / fataque fortunasque virum moresque manusque*» (vv. 682-684). Anchise passa in rassegna i cari nipoti, le fortune e i destini, e anche i costumi e le imprese delle genti e degli eroi futuri. Si squadernano così davanti a Enea, insieme, vichianamente, verrebbe voglia di dire, una mitologia, una storia e una antropologia («*moresque manusque*»), una profezia politica che trasmette la continuità di un prestigio e di un potere e un insegnamento etico che riguarda i comportamenti e i costumi. L'annuncio della gloria futura («*Nunc age, Dardanium prolem quae deinde sequatur / gloria, qui maneant Itala de gente nepotes, / inlustris animas nostrumque in nomen ituras, / expediam dictis et te tua fata docebo*», vv. 756-759) s'inscrive in una continuità fra le generazioni. Romolo, Remo, Cesare, Augusto e Marcello, successivamente evocati in modo più o meno esplicito, erano attesi, avrebbe detto Benjamin, sui colli di Roma.

I sentimenti privati di Enea – l'amore per il padre, il rimorso per il suicidio di Didone – sono così inseriti nella cornice di una storia collettiva e di un progetto politico. L'apparizione stessa di Didone corrucciata e ostile («*aversa [...] inimica*», vv. 469 e 472) travalica la vicenda personale e allude alla vendetta cartaginese e a un conflitto che insanguinerà il Mediterraneo per oltre un secolo.

4. Anche Dante vuole scrivere un poema sulla scorta di quelli antichi, e dell'*Eneide* soprattutto. Una prospettiva epica percorre la *Commedia*; ma si tratta, questa volta, di un'epica nuova, cristiana. Il viaggio di Dante replica quello di Enea nell'Ade, ma anche quello che Paolo aveva compiuto nel terzo cielo o addirittura, secondo le leggende medievali, nell'Inferno stesso. Fonti classiche e medievali vengono egualmente riprese per trovare nuova legittimazione al tema dell'incontro con i morti. Anzi, questo viene assunto come struttura fondante del disegno di una nuova civiltà cristiana capace di recuperare anche le istanze vitali del passato antico e pagano e di selezionare comunque dalla storia trascorsa e dalla cronaca del presente figure (anche nel senso messo in luce da Auerbach) che anticipino un futuro di possibile salvezza. Con Dante l'incontro con i morti cessa di essere un episodio e diventa la base strutturale della narrazione e, insieme, di un intero progetto religioso ed etico-politico. Il metodo figurale è un tentativo grandioso di reinterpretazione del passato. Riposa sulla convinzione della presenza di Dio e della sua verità nella storia e nei singoli dettagli delle vicende umane, sulla certezza che nel particolare ci sia già un'anticipazione dell'universale. Il senso si dà

perché è già nelle cose accadute; preesiste al singolo uomo che deve solo trovarlo negli esempi positivi e negativi che il mondo dei morti gli presenta; e non riguarda tanto o soltanto la felicità del singolo, quanto la sorte del mondo.

Nessun incontro può perciò essere casuale. Ogni stazione della discesa e poi dell'ascesa è necessaria, voluta da Dio, inscritta nella prospettiva universale della storia dell'umanità. La stessa immagine del pellegrino protagonista rappresenta l'intero genere umano alla ricerca del significato trascendente della vita. Ogni incontro con i morti rivela un determinato aspetto, una situazione storica, un carattere e un costume specifici, in cui si riverbera tuttavia la luce assoluta del vero. Pone in luce un individuo, una personalità ben definita, e nello stesso tempo una prospettiva pubblica e collettiva e una verità generale. Nei diversi faccia a faccia che si succedono soprattutto nelle prime due cantiche, è possibile addirittura riconoscere lo schema tripartito definito dalla *Poetica* aristotelica, e cioè il riconoscimento, lo sviluppo dell'azione e lo scioglimento, i caratteri, insomma, di una concretezza drammatica ben più risentita e incisiva che nel modello virgiliano. Eppure gli aspetti concreti e individuali, e i sentimenti privati del pellegrino, sempre dichiarati, vengono immediatamente proiettati sullo scenario dei destini complessivi dell'umanità. Fra concreto e astratto, fra particolare e universale, fra individuale e collettivo, fra privato e pubblico, c'è insomma un legame sempre strettissimo e, per dir così, obbligato.

Nella vita di coloro che ci hanno preceduto in questa esistenza mondana si rivela, a chi la guarda dall'aldilà, il senso autentico del loro passaggio su questa terra. I morti sono i mediatori di questa trasmissione del significato vero della vita. In questo modo l'intero mondo dei defunti diventa un libro aperto capace di comunicarci il valore presente dell'esistenza e il progetto salvifico in cui troverà adempimento la storia del genere umano.

5. Con i *Paralipomeni*, e precisamente con i canti VI e VII dedicati alla discesa nell'Ade, Leopardi compie, nei confronti della *Commedia* dantesca, la stessa operazione, critica e parodica, che Luciano aveva compiuto con il *Dialogo dei morti* nei confronti dell'*Odissea*. E se Luciano, irridandone i miti, segna la conclusione della civiltà greca, Leopardi, egualmente colpendo le illusioni religiose e politiche, chiude analogamente un ciclo, denunciando l'interruzione di quel circolo vitale fra morti e vivi, fra passato presente e futuro, che i classici dell'antichità e il poema dantesco avevano cercato di fondare.



A differenza di Luciano, però, Leopardi non si limita a chiudere un'epoca; ne apre una nuova: quella della modernità.

I defunti sono presentati da Leopardi silenziosi e gravati da un torpore fisico che li rende insensibili e del tutto estranei all'esistenza dei vivi. Quando Leccafondi, come Enea, vorrebbe interrogare i morti sul destino della patria – e, in cifra, sugli sviluppi del processo risorgimentale –, l'unica risposta che essi possono dargli è una irrefrenabile risata in cui si esprime la loro totale alterità alle sorti umane. Abissale è la distanza non solo da Dante e dai classici del mondo greco e latino ma anche dagli autori stessi della generazione che lo precede – per esempio, da Foscolo che nei *Sepolcri* ancora puntava su una continuità di valori fra passato e presente trasmessa dalle tombe –. Nei *Paralipomeni* come nel *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie* i morti sono voci del nulla, non comunicano né valori, né ricordi, né emozioni. «Quando anche potessimo [sott.: parlare], non sentiresti nulla; perché non avremmo che ci dire», è la battuta che il Morto rivolge a Ruysch. Per Leopardi l'aldilà dei morti è ancora quello degli antichi; ma i defunti sono ormai diventati figure del nulla, immagini non più della mediazione e della trasmissione del significato, ma di una interdizione e di una frattura.

6. In una delle ultime poesie degli *Ossi di seppia*, intitolata appunto *I morti*, Montale riprende il tema dei defunti silenziosi, incapaci ormai di comunicare con i vivi. I morti, vi si legge, sono «fiati/ senza materia o voce», «larve» perturbanti che sfiorano l'esistenza dei sopravvissuti, ancora «rimorse dai ricordi umani», ma impossibilitate a stabilire con chi resta una relazione che vada al di là di una sensazione di oscuro timore o di angosciata inquietudine. Il rapporto con i morti è diventato ormai del tutto soggettivo e unilaterale, persiste unicamente nel ricordo dei vivi, all'interno di una sfera privata ed esistenziale: in *A mia madre* il figlio dichiara che la vita di lei non può avere alcun prolungamento oltre la morte, anzi si esaurisce in «se stessa», riducendosi ai frammenti di una memoria che può conservare e isolare solo «un gesto», «un volto, *quelle* mani, *quel* volto». Nella grande poesia del Novecento, a partire da Pascoli e poi da Montale a Sereni e Caproni, il rapporto con i morti diventa vicenda esclusivamente individuale; il patto fra le generazioni, la dimensione pubblica, la trasmissione di un progetto o anche solo di una prospettiva collettiva si allontanano sin quasi a sparire. Inoltre, mentre in Leopardi i morti mantenevano una loro oggettività, questa va ora perduta. L'incontro con loro non comporta più un interscambio, un dialogo, un confronto fra passato e presente.

Si smaterializza, cessa di essere una esperienza che mette di fronte interlocutori dotati di una propria autonomia. Anzi, si passa dall'*incontro* con i morti al *ritorno* dei morti. I defunti diventano dei *revenant*. Emergono con un brivido dal fondo dell'inconscio, ri-appaiono inquietanti, lividi o sorridenti, teneri o minacciosi, come proiezioni e segni di una privata rielaborazione del lutto. Pascoli segna questa svolta. I morti ritornano: «entrano», sono «muti», non ricordano il mondo terreno («Oh! non ricordano i morti, / i cari, i cari suoi morti!», in *La tovaglia*) o non vogliono ricordarlo («Non vogliono ricordare», in *L'or di notte*) o, se finalmente rammemorano, lo fanno a fatica, con stento (come nell'ultima strofa di *La tovaglia*) oppure piangono inconsolati e si rivolgono ai vivi solo per lamentare il proprio sacrificio e la propria sofferenza di esclusi dalla vita (*Il giorno dei morti*).

I morti si trasformano in fantasmi interiori. Ed è significativo che, in una delle liriche più note di Sereni, possano riacquistare la parola e tornare a indicare una prospettiva collettiva di tipo etico solo come utopia, come possibilità proiettata nel futuro: sono le «toppe d'inesistenza, calce o cenere / pronte a farsi movimento e luce» che un giorno torneranno a parlare: «Non / dubitare – m'investe della sua forza il mare – / parleranno».

In due grandi testi montaliani – *Incontro*, appunto, e *Voce giunta con le folaghe* – viene sì ripresa la tipologia tradizionale dell'incontro con il morto, non senza echi virgiliani e danteschi, ma l'ombra che si rivela è solo una evocazione: nasce e si esaurisce all'interno dell'io. Arletta è una epifania, e l'epifania, si sa, non è che una figura modernista della soggettivizzazione del significato. La metamorfosi delle foglie in capelli (altra eco classica) è provocata dalla immaginazione, si produce in modo istantaneo e si brucia in un attimo.

Si profila qui, direbbe Taylor, una nuova antropologia, alternativa a quella degli antichi. È cambiato radicalmente il modo di dare significato al mondo e alla vita. Il senso non si dà più, non preesiste al soggetto; ma questi deve cavarlo da se stesso, deve cercarlo dentro di sé, elaborarlo al proprio interno per attribuirlo poi al mondo. Si assiste a una nuova dislocazione del senso che ormai si colloca nella mente di un soggetto isolato. A dare significato all'esistenza non è più una grande narrazione collettiva che coinvolge cielo e terra, uomini e divinità, gli individui e il genere umano; ma ogni singolo uomo deve narrarsi una propria storia nel tentativo di trovare una identità divenuta sempre più incerta e precaria. L'uomo isolato rivolge al defunto una domanda che resta senza risposta, rivelando il vuoto di senso che circonda la parabola della vita.

Beninteso, questa soggettivizzazione dell'esperienza fa parte del genere lirico, anche antico, e lo differenzia nettamente da quello epico dei classici greci e latini e di Dante. Resta però il fatto che i classici – quelli che fondano una civiltà – per la modernità sono i poeti lirici, mentre per il mondo antico sono i poeti epici; che diversa è la modalità dell'attribuzione del senso; e che nei lirici antichi l'aspetto perturbante del morto rievocato o ri-apparso è meno pronunciato e comunque appare inserito in contesti rituali che rinviano a pratiche culturali e sociali di tipo comunitario.

Il carattere spiccatamente moderno dell'attribuzione del senso si conferma anche quando l'incontro con il morto riguarda la figura paterna e si inserisce consapevolmente in una tradizione che risale ai classici. È il caso di *Voce giunta con le folaghe*, dove si prospetta uno scenario apertamente dantesco e si ripete il gesto vano di abbracciare l'ombra del genitore. A differenza del modello omerico, virgiliano e dantesco, e in accordo, di nuovo, con Leopardi, il padre è senza voce, è «il muto che risorge». Di più: l'errore che Clizia aspramente gli rimprovera è di non avere rinunciato a ricordare il mondo dei vivi e di pensare ancora ai figli: «Ancora questa rupe / ti tenta? [...] Io le rammento quelle / mie prode e pur son giunta con le folaghe/ a distaccarti dalle tue. Memoria / non è peccato fin che giova. Dopo / è letargo di talpe, abiezione / che funghisce su sé...». La poesia termina ricordando «il vuoto inabitato/ che occupammo e che attende fin ch'è tempo / di colmarsi di noi, di ritrovarci». Il nulla trionfa. L'unica «persistenza», lo sappiamo da *Piccolo testamento*, «è solo l'estinzione». Prima e dopo la morte c'è soltanto il vuoto. Nessuna continuità, nessuna trasmissione. Resta solo, quando resta, una memoria frantumata che si fissa su pochi frammenti scampati alla rapina del tempo e non dotati di particolare significato: qui sull'immagine del padre all'alba, su uno sfondo marino, «erto ai barbagli, / senza scialle e berretto».

Nella modernità la morte si privatizza, e non appare neppure più in grado di comunicare una risposta al bisogno di significato. Il morto non ci parla più. L'interrogazione che il vivo gli rivolge scopre un vuoto – quel vuoto che Leopardi e Montale denunciano. Il senso è diventato precario o enigmatico, mentre una problematicità sempre più ansiosa e scettica ha preso il posto di ogni possibile certezza.

Una rivoluzione copernicana si è compiuta. Il moderno ha elaborato una nuova cultura della vita privata e nuovi valori; ma altri – e forse ancora più decisivi per la nostra vita – ne ha perduti.

I. Giudice Rizzo, <i>Euripides, Bacchae 996-1004</i>	pag.	909
C. Griggio, <i>La "Galleria di Minerva" e Dante</i>	»	921
P. Guaragnella, <i>"Terra" e "cielo" nel Teatro Poetico di Guido Casoni</i>	»	931
E. Iachello, <i>Il mito di Garibaldi. Brevi considerazioni</i>	»	951
V. La Rosa, <i>"Dal pianto di una notte nacquero gli ulivi": per un laboratorio scientifico e didattico a Noto Antica</i>	»	955
P. C. Leotta, <i>The Translation of American Fiction into Italian in the XX Century. (Lucian Bianciardi as Translator of Stephen Crane's The Red Badge of Courage)</i>	»	971
C. Liberti, <i>Guglielmo Ferrero: una storia infedele</i>	»	983
A. Livatino, <i>Le poesie giovanili di Ugo Foscolo</i>	»	1001
R. Luperini, <i>Fra antico e moderno: l'incontro con i morti</i>	»	1009

**Direttore:** Enrico Iachello

**Comitato scientifico:** Maria Barbanti, Giuseppe Bentivegna, Carmelo Crimi, Antonio Di Grado, Massimo Frasca, Enrico Iachello, Paolo Militello, Cettina Molé, Giuseppe Pezzino, Valter Pinto, Biagio Saitta, Claudio Salvatore Sgroi, M. Dora Spadaro, Margherita Spampinato

**Comitato di redazione:** Maria Rosa De Luca, Elvia Giudice, Andrea Manganaro, Arianna Rotondo

Volume pubblicato dalla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Catania  
Finito di stampare il mese di luglio 2009 dalle grafiche Edi.Bo. s.r.l. - Catania  
per conto del Gruppo Editoriale s.r.l. - Acireale-Roma  
Autorizz. 6-VII-1948 n.25 del Reg. Periodici Tribunale di Catania

Proprietà letteraria - Reg. pubblico gen. opere protette n. 1/0373303

ISBN 887796397-2



€ 30,00